MUZYKA POLSKA



IV

KWIECIEŃ

1939

SPIS RZECZY

MUZYKA POLSKA

KWIECIEŃ 1939 ROKU ROCZNIK VI ZESZYT IV (XLII)

XVII FESTIWAL MIĘDZYNARODOWEGO TOWARZYSTWA MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ W WARSZAWIE I KRAKOWIE

Po raz pierwszy odbywa się w Polsce Festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Jest to niewątpliwie pierwsza w naszym kraju impreza, która zgromadzi tak wielką ilość muzyków zagranicznych. Wprawdzie Konkursy Chopinowskie wzbudzały za granicą nie mniejsze zainteresowanie, ale jedynie wśród grona ludzi zajmujących się jedną tylko dziedziną muzyczną: pianistyką. Natomiast Festiwal Tow. Muz. Współczesnej ściągnie muzyków wszelkich odcieni — nie tylko liczny zastęp wybitnych współczesnych twórców z całego świata, nie tylko licznych dyrygentów i solistów zagranicznych, biorących udział w produkcjach Festiwalu, ale również europejską elitę krytyków i teoretyków zajmujących się współczesną muzyką.

Witamy więc tych gości u siebie i cieszymy się, że będą oni mogli poznać nasze wartości kulturalne i artystyczne, bezpośrednio przekonać się o tym, że muzyka nasza nie kończy się na Chopinie, Szymanowskim i kilku najmłodszych, ale że obok bujnie rozwijającej się twórczości współczesnej, mamy piękne tradycje muzyczne sięgające XVI wieku. Możemy mieć nadzieję, że takie pierwsze szersze zetknięcie się zagranicznego świata muzycznego z naszą muzyką zwiększy zainteresowanie zagranicy innymi krajowymi festiwalami urządzonymi w naszym kraju i spodziewamy się, że tychże gości jeszcze nieraz będziemy mogli u nas widzieć.

Z drugiej strony my będziemy mieli na Festiwalu pierwszą okazję zetknięcia się w tak szerokiej skali z nowoczesną pro-

dukcją muzyczną całego świata, będziemy mogli na żywych przykładach, praktycznie poznać najnowsze tendencje nurtujące współczesną muzykę. Jak to już się nieraz powtarzało, Festiwale Międz. Tow. Muzyki Współcz. mają na celu nie tyle wykonywanie dzieł kompozytorów o już ustalonej sławie, ile wyszukiwanie i propagowanie nowych talentów, umożliwianie młodym kompozytorom kontaktu z publicznością i zdobycie szerszego rozgłosu. To też wśród 34 kompozytorów, których dzieła będą wykonywane na Festiwalu, przeważają młodzi. Połowa nie przekroczyła 35 lat. Seniorem Festiwalu jest sławny przedstawiciel szkoły 12-tonowej, ur. w 1883 roku Anton von Webern, ale kwartet jego jest może jednym z najradykalniejszych utworów całego festiwalu. Najmłodszym kompozytorem festiwalu jest 27-letni Jugosłowianin, Demetrij Zebre.

Jeśli chodzi o reprezentatywne kierunki muzyki współczesnej, ilościowo najobficiej na Festiwalu jest reprezentowana szkoła Alojzego Haby, do której należy większość wykonywanych w programie kompozytorów czeskich, oraz wszyscy Jugosłowianie. Nie należy jednakże zapominać, że szkoła Haby bynajmniej nie ogranicza się do muzyki ćwierćtonowej. Pomijając już fakt, że Haba gorliwie kontynuuje technikę 12-tonową, jest on również twórcą tak zwanego stylu atematycznego i właśnie przede wszystkim ten ostatni styl będzie na Festiwalu Warszawskim reprezentowany przez uczniów Haby (utwory Zebre, Zavadila i in.), podczas gdy na technice ćwierćtonowej oparta będzie jedynie „Suita na cztery puzony" Ristic'a.

Sławna szkoła „12-tonowców" jest stosunkowo mało reprezentowana. Ortodoksalnym jej przedstawicielem jest jedynie Webern. Na technice 12-tonowej są na ogół oparte obie ostatnie części koncertu skrzypcowego Wladimira Vogla. Dwunastotonowe są również pewne partie „Suity na skrzypce i fortepian" Zavadila. Do techniki 12-tonowej, nie stosowanej jednak z doktrynerską pedanterią, przyznaje się również kompozytor angielski Christian Darnton. Najcharakterystyczniejszą jednak cechą twórczości tego ostatniego jest tendencja do maksymalnej zwię-

złości; jego „5 utworów na orkiestrę" trwają nie dłużej niż 8 minut.

Obok tych muzyków, należących do znanych, ustalonych i sprecyzowanych szkół muzyki nowoczesnej, szereg kompozytorów opiera swoje dzieła na pewnych doktrynalno-formalnych założeniach, stworzonych przez samych siebie. Np. „Kantata kameralna" Conrada Becka (do słów sławnej poetki francuskiej z XVI wieku Louise Labé) oparta jest na systemie formalnym, którego podstawą jest centrum harmoniczne, spoczywające na bazie diatonicznej i służące za podporę konstrukcyjną. Rozwiązaniu pewnych problemów formalnych poświęcone są w dużym stopniu utwory Woytowicza i Jerzego Fitelberga — w obu wypadkach mamy do czynienia z oryginalnym ujęciem formy tematu z wariacjami (u Woytowicza — syntezę wariacyj z formą sonatową). Ze specjalnymi problemami instrumentalnymi związane są „Koncert na saksofon" Palestra, „Koncert na trąbkę" Riisagera i „Suita na 4 puzony" Ristic'a. Próbę przeniesienia założeń surrealistycznych w dziedzinę muzyki przedstawiają utwory belgijskiego kompozytora André Souris.

Pozostali kompozytorzy należą do kategorii twórców uniezależnionych od jakichkolwiek założeń doktrynalnych i zachowujących zupełną swobodę wobec prądów formalnych. Występuje więc tutaj ogromna różnorodność stylów i nastawień, wynikająca z różnic nastawień indywidualnych. Różnorodność tę moglibyśmy z grubsza poklasyfikować według stylów narodowych. Wbrew bowiem dosyć rozpowszechnionemu przesądowi, że Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej dąży do wytworzenia jakiegoś zglajchszaltowanego, międzynarodowego stylu muzycznego, cele Towarzystwa są całkowicie odmienne. Mówi o tym w swej przedmowie do programu Festiwalu Warszawskiego Prezes Towarzystwa Edwin Evans: „Każda z sekcyj narodowych, wchodzących w skład naszego Towarzystwa jest nie tylko autonomiczna w swej wewnętrznej organizacji, nie tylko ma prawo uprawiać muzykę na swój sposób, ale nawet jest do tego jak najusilniej zachęcana. Nie ma przeciwstawienia pomiędzy

nacjonalizmem a internacjonalizmem i pomiędzy tymi koncepcjami antagonizmy nie powinny zachodzić. Poprzez lepsze wzajemne zrozumienie ideałów narodowych dochodzimy do najwyższej postaci internacjonalizmu, który się opiera nie na jednorodności, lecz na różnorodności. Opinia, zbyt często wypowiadana, że sztuka nie zna granic, jest nieporozumieniem. Najnowsza historia muzyki wykazuje, że właśnie sztuka jako całość rozkwita i wzbogaca się dzięki indywidualnym rozwojom w poszczególnych krajach".

Toteż usłyszymy na Festiwalu szereg utworów o wyraźnym obliczu narodowym. Nie brak będzie przedstawicieli narodów egzotycznych: Japonii, Egiptu, Argentyny. Utwory te zgromadzone na jednym koncercie kameralnym (który się odbędzie w Krakowie) zasadniczo różnią się w założeniach. Od niedawna wchodząca na arenę europejską nowa muzyka japońska nie ma jeszcze skrystalizowanego oblicza. Kompozytorzy japońscy porzucając własne tradycje narodowe, nie umieją jeszcze z tradycji europejskiej wychwycić tych elementów, które by najbardziej nadawały się do wyrażenia ich odrębnej psychiki. Toteż często wpadają po prostu w szablon europejski.

Kwartet Kojiro Kobune będzie prawdopodobnie stanowił wyjątek od tej reguły, bo chociaż oparty jest na technice europejskiej (zdobytej w szkole Czerepnina), nawiązuje częściowo do stylu dawnej muzyki japońskiej z VIII—IX wieku (Gayaku), częściowo do współczesnego folkloru japońskiego.

Oryginalne oblicze ma muzyka współczesna w Argentynie. Ośrodkiem jej jest organizacja zwana „Renovación", czyli grupa czterech kompozytorów (Luis Gianneo, J. M. Castro, J. Fischer i Honorio Siccardi), których twórczość dzięki stałej wzajemnej analizie swych utworów posiada w pewnym stopniu cechy pracy kolektywnej. Dzięki ożywionemu kontaktowi tej grupy z najnowszymi prądami europejskimi, twórczość wspomnianych kompozytorów ma cechy dosyć radykalnej nowoczesności. Na Festiwalu Argentynę reprezentuje utwór Honoria Siccardiego.

Trzeci utwór egzotyczny Festiwalu „Coplas sefardies" Hem-

siego przedstawia dosyć skomplikowaną syntezę stylów. Kompozytor, urodzony w Turcji, studiował w Italii, obecnie reprezentuje Egipt. „Coplas sefardies" są tradycyjnymi pieśniami Żydów, którzy w 1492 roku opuścili Hiszpanię. Wiele spośród tych pieśni są po prostu starymi romanzami kastylskimi i andaluzyjskimi z XIV i XV wieku, inne — pochodzące z późniejszych czasów — mają w sobie elementy tureckie i greckie. Utwór Hemsiego nie jest właściwie nową muzyką, jest raczej rekonstrukcją muzyki bardzo starej.

Obok tych krajów egzotycznych reprezentowane są na Festiwalu liczne narodowe szkoły europejskie, wyraźniej związane z folklorem, jak np. utwory katalońskie (Valls i Homs), albo różniące się między sobą jedynie gatunkiem temperamentu i stylu, jak muzyka włoska (Dallapiccola), holenderska (Badings, Ketting, De Roos), angielska (Lutyens, Darnton, Rawsthorne), skandynawska (Larsson, Riisager), czeska i jugosłowiańska (których głównymi przedstawicielami są kompozytorzy starszej daty Jirak i Osterc), belgijska (obok wspomnianego Souris, Brenta i Poot) i wreszcie zawsze tak bardzo charakterystyczna szkoła francuska (Poulenc i Rivier). Przez szkołę francuską przeszli zresztą liczni przedstawiciele innych narodowości (Riisager, De Roos, Lutyens, Valls, Beck, Rumun Mihalovici, u nas Woytowicz i Szałowski), co nie pozostało bez wpływu na ich styl. Ciekawe syntezy różnorodnych pierwiastków przedstawiają Vogel, syn Niemca i Rosjanki, oraz Szwajcar Conrad Beck, u którego germańska uczuciowość została ujęta w karby formalne romańskiej szkoły.

Obok 5 oficjalnych koncertów, w ramach Festiwalu odbędzie się również szereg imprez mających na celu zaznajomienie gości zagranicznych z naszym dorobkiem muzycznym: koncert dawnej polskiej muzyki m. in. z udziałem chóru ks. Gieburowskiego, koncert oratoryjno-symfoniczny poświęcony współczesnej muzyce polskiej z udziałem chóru Wielkopolskiego Związku Towarzystw Śpiewaczych, przedstawienie baletowe w Operze Warszawskiej oraz pokaz folkloru, śpiewów i tańców regionalnych.

W programie koncertów oficjalnych wszystkie utwory z wyjątkiem „Uwertury" Szałowskiego, zostaną wykonane po raz pierwszy w Polsce. Na imprezach polskich „pierwszym wykonaniem" będzie „Cantata Ecclesiastica" Michała Kondrackiego.

SZCZEGÓŁOWY PROGRAM FESTIWALU

PIĄTEK, 14 KWIETNIA, GODZ. 20
SALA FILHARMONII WARSZAWSKIEJ

PIERWSZY KONCERT SYMFONICZNY

1. Josep Valls (Hiszpania): Trzy części symfonii
   Stanley Chapple (dyrekcja).
2. Christian Darnton (Anglia): Five Orchestral Pieces
   Stanley Chapple (dyrekcja).
3. Marcel Poot (Belgia): Légende Epique
   I. Blochman (fortepian). A. Souris (dyrekcja).
4. Slavko Osterc (Jugosławia): Passacaglia i Chorał
   Kazimierz Hardulak (dyrekcja).
5. Wladimir Vogel (niestowarzyszony — Paryż). Scherzo i Finale z koncertu skrzypcowego.
   Suzanne Suter-Sapin (skrzypce), Tadeusz Wilczak (dyrekcja).
6. Jean Rivier (Francja): Symfonia D-dur
   Pod dyrekcją autora

Orkiestra Filharmonii Warszawskiej.

SOBOTA, 15 KWIETNIA, GODZ. 20.15
SALA KONSERWATORIUM WARSZAWSKIEGO

PIERWSZY KONCERT KAMERALNY (ORKIESTROWY)

1. Conrad Beck (Szwajcaria): „Kantata kameralna"
   Ginevra Vivante (sopran), Paul Sacher (dyrekcja).
2. Knudage Riisager (Dania): Concertino na trąbkę i ork. smyczkową.
   Arvid Degn (trąbka), Tadeusz Wilczak (dyrekcja).
3. Roman Palester (Polska): Concertino na saksofon i orkiestrę kameralną.
   Sigurd M. Rascher (saksofon), G. Fitelberg (dyrekcja).
4. Francis Poulenc (Francja): Msza G-dur na chór à cappella.
   Stanisław Nawrot (dyrekcja).

5. Milan Ristić (Jugosławia): Suita na cztery puzony (ćwierćtonowa).

Kwartet puzonów pod dyrekcją autora.

6. Luigi Dallapiccola (Italia): „Tre Laudi" na sopran i ork. kameralną.

Waleria Jędrzejewska (sopran), Nino Sanzogno (dyrekcja).

7. André Souris (Belgia): „Rengaines" na flet, obój, klarnet, waltornię i fagot.

E. Wojakowski (flet), S. Staniszewski (obój), T. Rudnicki (klarnet), B. Orłow (fagot) Józef Czarniecki (waltornia) pod dyrekcją autora.

8. Robert de Roos (Holandia): 5 etiud na fortepian i orkiestrę

Marcelle Meyer (fortepian) orkiestra pod dyr. autora.
Orkiestra i chór Polskiego Radia.

NIEDZIELA, 16 KWIETNIA, GODZ. 15
SALA FILHARMONII WARSZAWSKIEJ

KONCERT MUZYKI POLSKIEJ.

1. Stanisław Wiechowicz: „Kantata romantyczna" na sopran solo, chór i orkiestrę.

Stani Zawadzka (sopran), Władysław Raczkowski (dyrekcja)

2. Michał Kondracki: Cantata Ecclesiastica na chór mieszany i orkiestrę.

Wł. Raczkowski (dyrekcja)

3. Karol Szymanowski: Stabat Mater.

Stani Zawadzka (sopran), Emma Szabrańska (alt),
Aleksander Karpacki (baryton), Władysław Raczkowski (dyrekcja).
Chór Wielkopolskiego Związku Towarzystw Śpiewaczych, orkiestra symfoniczna Polskiego Radia.

PONIEDZIAŁEK 17 KWIETNIA, GODZ. 20.15
SALA STAREGO TEATRU W KRAKOWIE

DRUGI KONCERT KAMERALNY

1. Elisabeth Lutyens (Anglia): II kwartet smyczkowy
Stratton-Quartett.

2. Eugen Suchoń (Słowacja): Sonatina na skrzypce i fortepian

Rich. Zika (skrzypce), Rud. Macudziński (fortepian).

3. Anton von Webern (niestowarzyszony — Niemcy): Kwartet smyczkowy op. 28
Ondricek-Quartett.
4. Kojiro Kobune (Japonia): Kwartet smyczkowy Nr 1
Kwartet Polskiego Radia.
5. Alberto Hemsi (Egipt): Coplas Sefardies na śpiew i fort.
6. Honorio Siccardi (Argentyna): Dwie pieśni do słów Amado Villar.

Janina Hupertowa (śpiew), Jerzy Lefeld (fort.)

7. Henk Badings (Holandia): II kwartet smyczkowy
Stratton-Quartett.

WTOREK 18 KWIETNIA GODZ. 17
KOŚCIÓŁ MARIACKI W KRAKOWIE

KONCERT DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ

1. Wacław Szamotulski: „Już się zmierzcha
2. Mikołaj Gomółka: „Królu niebieski" „Dokąd mnie chcesz zapomnieć".
3. Tomasz Szadek:
4. Mikołaj Zieleński: Viderunt omnes fines terrae.

Chór archikatedry poznańskiej
pod dyr. ks. dr. Wacława Gieburowskiego

5. Sylwester Szarzyński: Sonata na 2 skrzypiec i organy.

Stanisław Jarzębski, Tadeusz Ochlewski (skrzypce),
Bronisław Rutkowski (organy).

6. Bartłomiej Pękiel: Et incarnatus est
7. Mikołaj Zieliński: In monte Oliveti.

Chór archik. poznańskiej
pod dyr. ks. dr W. Gieburowskiego

8. Mikołaj z Krakowa: Preambulum.
Nieznany autor (XVII w.) Preludium.
Nieznany autor (XVII w.) Fuga.

Bronisław Rutkowski (organy).

9. Tadeusz Szeligowski: Motet Mariański „Angeli słodko śpiewali".
10. Grzegorz G. Gorczycki: Tota pulchra est Maria.
11. Bartłomiej Pękiel: Qui tollis.

Chór archikatedry poznańskiej
pod dyr. ks. dr W. Gieburowskiego

WTOREK 18 KWIETNIA, GODZ. 21
SALA STAREGO TEATRU W KRAKOWIE

WIECZÓR ŚPIEWÓW I TAŃCÓW LUDOWYCH

ŚRODA 19 KWIETNIA GODZ. 20,15
OPERA WARSZAWSKA

PRZEDSTAWIENIE BALETOWE

1. Michał Kondracki: Baśń Krakowska.
2. Roman Palester: Pieśń o ziemi.
3. Karol Szymanowski: Harnasie.

Zespół Baletu Polskiego, Orkiestra i Chór Opery Warszawskiej pod dyrekcją Mieczysława Mierzejewskiego.

CZWARTEK, 20 KWIETNIA, GODZ. 20.15
SALA KONSERWATORIUM WARSZAWSKIEGO

III KONCERT KAMERALNY

1. Jerzy Fitelberg (Polska): IV kwartet smyczkowy
Ondricek-Quartett.
2. Demetrij Zebre (Jugosławia): „Trois poèmes lyriques"
Stanisław Jarzębski (skrzypce), Jerzy Lefeld (fort.)
3. Joaquim Homs (Hiszpania): II kwartet smyczkowy.
Warszawski kwartet smyczkowy.
4. Josef Zavadil (autor czeski): Mała suita na skrzypce i fortepian.
Richard Zika (skrzypce), Karol Reiner (fort).
5. Piet Ketting (Holandia): Fuga na fortepian
wykona kompozytor.
6. Vladimir Polivka (autor czeski): Kwartet smyczkowy.
Ondricek-Quartett.

PIĄTEK, 21 KWIETNIA, GODZ. 20
SALA FILHARMONII WARSZAWSKIEJ

II KONCERT SYMFONICZNY

1. Bolesław Woytowicz (Polska): Dwadzieścia wariacji w formie symfonii.
Grzegorz Fitelberg (dyrekcja).

2. Gaston Brenta (Belgia): „Le Savetier et le Financier" na baryton i orkiestrę.

M. Andrien (baryton), André Souris (dyrekcja).

3. Lars Erik Larsson (Szwecja): Ostinato na orkiestrę.

Mieczysław Mierzejewski (dyrekcja).

4. Karol B. Jirak (autor czeski): „Przebudzenie" cykl pieśni na alt z tow. orkiestry.

Rosa Rozumowa-Chalabalova (alt), orkiestra pod dyrekcją kompozytora.

5. Marcel Mihalovici (niestowarzyszony — Rumunia): Preludium i Inwencja na orkiestrę smyczkową.

Mieczysław Mierzejewski (dyrekcja).

6. Alan Rawsthorne (Anglia): Symphonic Studies

Stanley Chapple (dyrekcja).

7. Antoni Szałowski (Polska): Uwertura

Grzegorz Fitelberg (dyrekcja).

Orkiestra symfoniczna Polskiego Radia.

MUZYKA NOWOCZESNA A TOTALIZM

KONSTANTY REGAMEY

Dyskusje na temat stosunku totalizmów państwowych do sztuki toczą się na łamach „Muzyki Polskiej" już od szeregu miesięcy wciągając w szranki ścierających się coraz to inne nazwiska. W ostatnich dwuch numerach Jarosław Iwaszkiewicz i Tadeusz Szeligowski obaj powołali się na moje słowa: „nie wolno w celu rozpowszechniania muzyki dla mas kasować i prześladować muzyki dla elity", — i to mi pozwala również wkroczyć w dysputę, nawiązując do tej wypowiedzi. Iwaszkiewicz w pełni solidaryzuje się z moimi słowami, Szeligowski dodaje, że zdanie to jest aktualne również w sensie odwrotnym i wyraża przekonanie, iż u nas w Polsce, w obecnych czasach hierarchicznie ważniejsze jest szerzenie kultury artystycznej w masach niż pielęgnowanie sztuki „elitarnej". Wydaje mi się, że sprzeczność tych dwóch stanowisk jest tylko pozorna. Wskazywała by na to chociażby przenośnia użyta przez samego Szeligowskiego, który

pisze: „występuje tu prawo zbliżone do prawa naczyń połączonych. Nacisk umuzykalnionych mas, dążąc do zrównania poziomów, musi stworzyć szersze ramy dla sztuki elitarnej. Czy natomiast odwrócenie tego twierdzenia da rezultaty, wydaje się wątpliwe". Otóż muszę zaznaczyć, że w prawie naczyń połączonych proces jest zawsze i we wszystkich warunkach odwracalny, więc, jeżeli uznamy to porównanie za słuszne, nie będziemy mogli wątpić w skuteczność odwrócenia twierdzenia, to znaczy w fakt, że istnienie dobrej sztuki elitarnej jest konieczne dla upowszechnienia kultury artystycznej. Oczywiście jednak samo porównanie nie może być argumentem decydującym, to też postaram się na innej drodze uzasadnić swoje twierdzenie o tym, że w istocie nie zachodzi tu żadna sprzeczność.

Nie mam zresztą zamiaru poruszać wszystkich spraw związanych z tym zagadnieniem, by nie powtarzać rzeczy tylokrotnie już mówionych. Chcę zająć się raczej jednym tylko aspektem, o którym wprawdzie wszyscy dyskutujący mówią jako o rzeczy oczywistej, ale który bynajmniej tak bardzo oczywisty nie jest, mianowicie: o rzekomej przeciwstawności totalizmów i nowoczesnych radykalnych kierunków w sztuce. Ograniczę się przy tym do dziedziny wyłącznie muzycznej, gdyż tu, wskutek niemal zupełnego wyeliminowania ubocznych czynników politycznych (tak istotnych np. w literaturze) problem występuje w całej czystości.

Problem ten ma w obecnej chwili szczególną aktualność nie tylko dlatego, że właśnie odbywa się w Warszawie Festiwal Muzyki Współczesnej, dający naszemu krajowi pierwszą okazję zetknięcia się z tak wielką ilością muzyki współczesnej. O aktualności problemu decyduje również inny moment, ważniejszy: wyjątkowe warunki, które przeżywa obecnie Europa.

Mógł by ktoś powiedzieć, że w chwili kataklizmów politycznych, które z oszałamiającą szybkością zmieniają mapę Europy, nie pora jest na zajmowanie się takimi „epifenomenami" kulturalnymi jak sztuka, nie czas tracić energię na sprawy dobre w spokojniejszych czasach, kiedy nie żyje się na wulkanie poli-

tycznym, ale w obecnych warunkach nieaktualne. Taki pogląd jest z gruntu błędny. Wręcz przeciwnie — właśnie dlatego, że żyjemy w czasach, kiedy narody muszą z całą energią i z całym poświęceniem walczyć już nie tylko o swój rozwój, ale o samo prawo istnienia, należy wyraźnie zdać sobie sprawę z tego, co znaczy „istnieć jako naród". Wypadki ostatnie z coraz większą oczywistością wykazują, że momentem decydującym stają się tutaj nie warunki materialne, nawet nie siła czysto materialna, ale przede wszystkim czynniki duchowe, kult dla pewnego własnego sposobu istnienia, gotowość poświęcenia dobrobytu i wygód życiowych dla uratowania niezależności ducha. Nikt nie przeczy, iż gwarancją istnienia i zachowania niepodległości duchowej są potężne środki obronne, ale każdy już teraz rozumie, iż środki te są skuteczne jedynie w oparciu o głęboką świadomość, iż są pewne sprawy, z których nie można zrezygnować, za które trzeba walczyć — a są to sprawy znajdujące się przede wszystkim w dziedzinie nieuchwytnej, nie mieszczącej się w kategoriach materialistycznych, składającej się w całości na to, co nazywamy duchową kulturą narodu. W kulturze tej sztuka jest czynnikiem bynajmniej nie poślednim, przeciwnie jednym z ważniejszych, jest tą dziedziną, w której wolna twórczość narodu wyraża się najpełniej, najbezinteresowniej i z natury rzeczy — w przeciwieństwie np. do kultury naukowej — najoryginalniej.

Toteż nie można już teraz twierdzić, iż „oczywiście zagadnieniem, którym warto będzie z czasem się zająć, będzie upowszechnienie kultury artystycznej wśród najszerszych warstw narodu". Trzeba zrozumieć, iż jest to zadanie ogromnie pilne i konieczne. Im szerzej i pełniej wejdzie sztuka w życie społeczeństwa, im bardziej okaże się codzienną potrzebą, tym jaśniejsze stanie się dla każdego poczucie posiadania własnej i potężnej kultury, tym oczywistsza konieczność obrony tej kultury przed obcymi zakusami.

Tę potężną rolę sztuki, jako bodźca duchowego, dawno już zrozumiały państwa totalne, czego dowodem są olbrzymie wysiłki materialne i organizacyjne, jakie w tych krajach czyni się

w celu udostępnienia sztuki najszerszym warstwom społeczeństwa. Doszliśmy teraz do owego drażliwego słowa „totalizm", które stało się właściwie punktem wyjścia całej dyskusji. Bo z innej strony wiemy i możemy to poprzeć dowodami, że bardzo często te same ustroje totalne mają wpływ niszczący i hamujący wolny rozwój sztuki, a przecież jest chyba truizmem, że wolność artysty jest warunkiem *sine qua non* prawdziwych osiągnięć artystycznych.

Otóż mam wrażenie, że dyskusje takie przewlekają się głównie dlatego, że wydaje się nam, iż operujemy truizmami, a nie zadajemy sobie trudu zbadać czy to w istocie są truizmy, nie staramy się nawet bliżej sprecyzować pojęć, którymi się posługujemy.

Takim niesprecyzowanym pojęciem jest przede wszystkim „totalizm". Najczęściej traktuje się ten termin, jako oznaczenie ustroju opartego na przymusie sięgającym we wszystkie dziedziny, a więc i na odcinku sztuki posługującym się presją wobec artystów. Sprobujmy jednak na przykładach historycznych *sine ira et studio* sprawdzić, czy teza, iż prawdziwa sztuka może się rozwijać jedynie w atmosferze absolutnej swobody jest rzeczywiście prawdziwa. Wynik będzie dosyć nieoczekiwany. Bo np. rozkwit literatury rzymskiej przypada na okres rządów absolutnych Augusta, i kontrola nad artystami bynajmniej nie była wówczas zbyt łagodna, jak tego dowodzi chociażby wygnanie Owidiusza. Zbytecznym było by przypominać w jak wielkiej zależności od swych możnych protektorów znajdowali się malarze renesansowi, jak wiele arcydzieł w tych czasach w ogóle by nie powstało, gdyby nie... rozkaz. Podobnie rozkwit muzyki w XVII i XVIII wieku w Niemczech, ileż zawdzięcza książętom-mecenasom, którzy nie tylko opiekowali się artystami, ale zmuszali ich do pracy. Przykłady można było by mnożyć.

Nasuwa się tu przypuszczenie, iż decydująca w takim wypadku jest sama postać tego „tyrana" czy „dyktatora", iż dodatni czy ujemny rozwój „sztuki skrępowanej" zależy od poziomu kulturalnego protektora, od tego czy władca ten potrafi, zmuszając

artystę do pracy, pozostawić mu swobodę wykonania tej pracy według własnego uznania. Zwrócił na to uwagę Walldorf w swoim artykule, tłumacząc różnicą usposobień Mussoliniego i Hitlera różnice jakie niewątpliwie zachodzą pomiędzy sztuką dzisiejszej Italii a sztuką dzisiejszych Niemiec.

Jednakże i ta interpretacja nie zawsze się sprawdza. Przykładem najwyraźniejszym będzie chociażby upadek i bezduszność sztuki francuskiej pod rządami Napoleona, postaci przecież wśród dyktatorów bodaj czy nie najgenialniejszej i najwszechstronniejszej, albo, z drugiej strony, wspaniały rozwój rosyjskiej literatury w bezduszno-biurokratycznej atmosferze epoki Mikołaja I-go [1]. A poza tym skrępowanie sztuki bynajmniej nie jest wyłączną specjalnością ustrojów autorytatywnych. Występuje ono bardzo często i to w sposób bodaj czy nie bardziej drastyczny (gdyż dotyczy wówczas przede wszystkim swobody stylistycznej), w ustrojach liberalnych, że wspomnę tu chociażby tyranię mieszczaństwa, na którą słusznie zwrócił uwagę Walldorf w swej książce „Sztuka pod dyktaturą".

Nie potrzeba jednak specjalnie uzasadniać tego, że identyfikacja totalizmu po prostu z presją autorytatywną jest wielkim uproszczeniem. Totalizmem w dziedzinie kultury należało by raczej nazwać dążność do utrzymywania i popierania w drodze większego lub mniejszego przymusu jedynie takich wartości, które mogą się stać własnością całego społeczeństwa, narodu lub klasy [2]. I tym się głównie tłomaczy, że praktyczna realizacja haseł totalistycznych wygląda w każdym kraju odmiennie. Słusznie

---

[1] Mówię tu o rozwoju tej literatury od strony artystycznej, bo prześladowania, których ofiarą byli np. Puszkin czy Lermontow, dotyczyły jedynie politycznej strony ich twórczości. Nam zaś w tej chwili chodzi o to, czy zasadnicze skrępowanie swobody wyrazu stylistycznego, jakie np. występuje w Niemczech hitlerowskich lub w Sowietach, jest cechą nieodłącznie związaną z systemem autorytatywnym.

[2] Mówię klasy, bo możemy się chyba nie łudzić, że ustroje wyraźnie lewicowe, marksistowskie albo tzw. „frontu ludowego" odznaczają się w dziedzinie kulturalnej niemniejszą wyłącznością i bezwzględnością jak totalizmy „faszystowskie".

zwraca Walldorf uwagę na to, że totalizmy są różne[1], ale nie wynika to jedynie z różnic usposobienia i poziomu kulturalnego samych dyktatorów. Wynika głównie i przede wszystkim z różnic usposobienia i przygotowania kulturalnego samych społeczeństw. Wszystko jedno czy będziemy zgodnie z totalistami uważać to za dobrodziejstwo, czy też w myśl przekonań „antyfaszystów" będziemy to uważać jedynie za sztuczkę do oszukańczego przyciągnięcia szerokich sfer — w każdym wypadku dyktator, aby trafić po przez sztukę do mas, musi się oprzeć na takim typie sztuki, który będzie najbardziej leżał na linii zamiłowań danego społeczeństwa. Ogromną rolę odgrywa tutaj dawniejszy dorobek kulturalny danego społeczeństwa.

Otóż teraz, rozpatrując sprawy pod tym kątem widzenia, możemy przejść do zasadniczego zagadnienia artykułu, mian.: czy pomiędzy tak pojętym totalizmem a sztuką, w naszym wypadku muzyką radykalnie nowoczesną, zachodzi zasadnicza sprzeczność czy nie. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że odpowiedź z konieczności musi wypaść twierdząco, gdyż z muzyką radykalnie nowoczesną, dostępną jedynie elicie znawców najtrudniej jest trafić do szerokich warstw. Dowodem zresztą może być fakt, iż w trzech najbardziej totalnych ustrojach europejskich: Niemczech, Sowietach a do pewnego stopnia i Italii panuje muzyka raczej konserwatywna.

Przyjrzyjmy się jednak tym sprawom z bliska. Twierdzenie, iż muzyka nowoczesna jest zasadniczo niedostępna szerokiemu ogółowi bynajmniej nie jest pewnikiem. Na naszym gruncie miałem możność osobiście się przekonać na audycjach ormuzowych, że młodzież szkolna daleko łatwiej reaguje na muzykę nowoczesną niż np. na utwory Bacha lub Haendla. Dla nowego, niewyrobionego muzycznie społeczeństwa a zwłaszcza dla młodzieży muzyka XVII-go wieku jest znacznie bardziej „elitarna" — niż muzyka

---

[1]) I dlatego niekonsekwentne jest zakończenie jego artykułu, gdy odrzucając totalizm hitlerowski nawołuje do zaszczepienia u nas totalizmu typu włoskiego. Jeśli jakiś totalizm ma mieć u nas sens, to tylko totalizm typu polskiego.

współczesna. Jest to szczególnie wyraźne u tych sfer, które, jak np. młodzież, nie mają prawie żadnych tradycyj i przyzwyczajeń muzycznych, słuchają na świeżo, odnajdując nawet w ekstrawagancjach nowoczesnych pierwiastki bardziej odpowiadające ich duchowemu klimatowi niż styl XVII-go wieku, którego tradycje na naszym gruncie, mimo istnienia tak pięknego dorobku dawnej muzyki, praktycznie biorąc, równają się zeru. Natomiast starsze pokolenie, wychowane na romantyzmie, zachowuje się wobec muzyki nowoczesnej opornie, sprzeciwia się ona bowiem ich przyzwyczajeniom. Niezmiernie charakterystyczny fakt opowiadał mi podczas pobytu w Warszawie, jeden z jurorów Festiwalu Muzyki Współczesnej, Jugosłowianin Vucković. Twierdził on mianowicie, że w Jugosławii najtrudniej się „przyjmuje" muzyka nowoczesna w Zagrzebiu, mieście o starych i solidnych tradycjach muzycznych. Natomiast w Belgradzie, który do niedawna w dziedzinie muzyki poważnej był *tabula rasa,* muzyka nawet bardzo radykalna cieszy się wielkim powodzeniem. Nie musi bowiem przełamywać tradycji.

Możemy teraz lepiej zrozumieć, dlaczego „totalistyczna" muzyka w poszczególnych krajach ma to a nie inne oblicze, dlaczego Włosi uprawiają muzykę nowoczesną, a w Niemczech muzyka ta jest na indeksie. W Niemczech ostatnią sławą muzyczną na skalę najwyższą był Ryszard Wagner. Stworzył on ostatnią chronologicznie odmianę stylu niemieckiego w muzyce, pewien „standart", który wśród szerokich sfer zaćmił nawet najpotężniejsze osiągnięcia epoki klasycznej (nie w sensie wymarcia tradycji z tej epoki, zawsze jeszcze w Niemczech bardzo żywotnej, ale w sensie mniejszej aktualności tych wzorów dla współczesnej twórczości kompozytorskiej). Stąd też wzorem dla „totalistycznej" muzyki w Niemczech, muzyki mogącej trafić do każdego Niemca, stały się „Meistersingerzy", co jest zrozumiałe nawet w zupełnym oderwaniu od indywidualnych upodobań Adolfa Hitlera.

Italia natomiast w epoce romantycznej i neoromantycznej takich wielkich sił nie miała, wyżywając się muzycznie przede wszystkim w operze. Jeśli chodzi o pozostałą muzykę, symfo-

niczną, kameralną i solistyczną — miała Italia do wyboru dwie drogi: albo rozpoczęcie pracy na całkiem nowych i świeżych zasadach, albo zwrócenie się do wspaniałej (tak u nas niedocenianej) tradycji włoskiej muzyki z XVII i XVIII wieku. W praktyce współczesna twórczość włoska polega właściwie na połączeniu obu tych dróg, łatwiej jest bowiem z muzyką nowoczesną pogodzić wiek XVII-ty niż XIX-ty. Dlatego też w Italii nie ma wojny z nowoczesną muzyką [1], ale dlatego też muzyczna nowoczesność włoska jest stosunkowo umiarkowana i unika zupełnego zerwania z tradycją. Ma przede wszystkim to samo umiłowanie walorów dźwiękowych, jakie posiadali włoscy klasycy i postawa ta nie jest bez znaczenia dla wielkiego przywiązania do zdobyczy impresjonistów, trwającego w muzyce włoskiej w pewnym względzie do dziś dnia.

W Niemczech podobna symbioza klasycyzmu z nowoczesnością też była w zasadzie możliwa, i w tym aspekcie należało by rozpatrywać wielką część dawnego dorobku Hindemitha. To, że ten wspaniały kompozytor ostatnio oddala się od klimatu bachowskiego a zaczyna grawitować ku Wagnerowi, jest już jego osobistą sprawą. Pisałem kiedyś z okazji „konserwatyzmu" opery „Mathis der Maler", że nie mogę uwierzyć, by o zmianie stylu miała tu decydować chęć kompromisu z reżimem. Widzę w tej zmianie raczej osobistą ewolucję stylu. Dziwi mię natomiast, że sfery niemieckie, mające na sztandarze „Meistersingerów", tej ewolucji nie spostrzegają i upierają się przy uważaniu „Mathis der Maler" za „undeutsch" [2].

Odmiennie przedstawiają się sprawy w Rosji. Tam tradycji klasycznej w ogóle nie ma; zastępuje ją w pewnym względzie bogata, bardzo oryginalna i archaiczna muzyka ludowa. Ale największe osiągnięcia muzyki rosyjskiej pochodzą z epoki neoroman-

---

[1]) Bo muzyki tej nie mogą strawić przede wszystkim ludzie przesiąknięci tradycją romantyczną, dla Włochów mało istotną.

[2]) Bo o tym, że może być dla nich niesympatyczne ostatnie dzieło Hindemitha „Nobilissima Visione", poświęcone św. Franciszkowi, — decydują raczej względy uboczne.

tyzmu, trwającego aż do Skriabina [1]. I były to osiągnięcia, które naprawdę stały się dobrem całego narodu rosyjskiego. Toteż nic dziwnego, iż — po nieudanych próbach indentyfikacji „muzyki proletariackiej" z kierunkami skrajnie radykalnymi — powrócono do stylu Czajkowskiego lub kuczkistów jako typu obowiązującego i istotnie trafiającego do mas proletariackich. Równocześnie oczywiście uznano tę samą sztukę radykalną, którą w Niemczech piętnuje się jako żydowsko-komunistyczny wymysł, — za szkodliwy twór przerafinowanej burżuazji „zgniłego zachodu".

A jak te sprawy przedstawiały by się na naszym gruncie? Wręcz odmiennie niż można by przypuszczać na podstawie rozpatrywanych przed chwilą analogii. Oczywiście w danym wypadku możemy się tylko opierać na wypowiedziach publicystów o nastawieniu totalistycznym. A więc wśród muzyków: przecież najjaskrawsi przedstawiciele totalizmu na łamach „Muzyki Polskiej" — Szpinalski i Szeligowski mają na sztandarach Szymanowskiego, a Szeligowski sam jest kompozytorem nie gardzącym najbardziej nowoczesnymi środkami. Gdy sięgamy poza grono muzyków, orientacja staje się trudniejsza, gdyż nasi publicyści totalistyczni rzadko na temat sztuki zwłaszcza muzyki się wypowiadają. Można by tu jednak zwrócić uwagę chociażby na stanowisko, jakie wobec Szymanowskiego zajmuje Stanisław Piasecki. A nawet podobne rezultaty znajdziemy w ugrupowaniach totalistycznych. Szeligowski wspomniał o „Falandze". Wprawdzie sławna i kompromitująca ulotka, jaką wydała „Falanga" z okazji Pierwszego Powszechnego Festiwalu Sztuki w Warszawie w 1937 r., w dosyć smętnym świetle przedstawiała poglądy artystyczne tej grupy, jednakże sprawiedliwość każe wymienić i inne wypowiedzi pochodzące z tych samych sfer, a więc chociażby głos O. B. Kopczyńskiego — przez pewien czas głównego ideologa od spraw artystycznych w „Falandze" — drukowany w numerze „Muzyki Polskiej" wydanym po śmierci Szymanow-

---

[1] Nigdy nie powinniśmy zapominać o tym, że dzieła nawet z najbardziej rosyjskiej epoki Strawińskiego nigdy w Rosji się nie zaaklimatyzowały, pozostając całkowicie własnością „Zachodu".

skiego (nr IV, 1937). Pisze on tam między innymi: „muzyk narodowy wszelkie zdobycze twórcze wszystkich warstw swego narodu sobie podporządkowuje, dążąc do poznania ich nie dla naśladownictwa, a dla naturalnych tendencyj twórczych zbiorowości i wzbogacenia możliwości swoich wypowiedzi. Dzieł swoich nie dostosowuje do poziomu swego narodu, a przeciwnie — tworzy je takimi, aby one zmuszały słuchaczy do dostosowania się, podciągnięcia do swego poziomu". Za takiego muzyka narodowego par excellence uznał Kopczyński właśnie Karola Szymanowskiego. Cytuję umyślnie ten głos nie specjalisty jako znamienny dla poglądów młodych i najbardziej chyba u nas skrajnych totalistów. Jakże daleko tu jesteśmy od czasów, kiedy Szymanowski dla muzycznej publicystyki narodowej — mającej wtedy zabarwienie raczej liberalne — był nieomal wrogiem polskości i symbolem niszczących muzykę narodową prądów. Jeżeli tak się mają sprawy nawet na najbardziej skrajnym skrzydle totalistycznego nacjonalizmu, jakżeż możemy spodziewać się, by na naszym gruncie istniała antynomia pomiędzy radykalną nowoczesnością a totalizmem? [1])

*

Poruszyłem tutaj te wszystkie sprawy przede wszystkim dla „przewietrzenia atmosfery" w problemie, który się ciągle dyskutuje przy pomocy tych samych nigdy należycie nie sprawdzonych argumentów. Nie mam bynajmniej zamiaru zaprzeczać, że dla współczesnej twórczości muzycznej (ale bynajmniej nie dla ogólnej kultury muzycznej) warunki, panujące obecnie w Niemczech, a zwłaszcza Sowietach, są naprawdę zgubne. Sądzę jed-

[1]) Gdy swego czasu dyskutowałem o tych sprawach z Szeligowskim odpowiedział on, że przykład ten nie jest decydujący, gdyż czas już zrobić z Szymanowskiego klasyka. Niewątpliwie dla nas muzyków, nie jest już Szymanowski przykładem najbardziej radykalnej twórczości, nie jest już za takiego uważany również przez „radykałów" europejskich, których zwłaszcza raziła niechęć Szymanowskiego do związania się z którymkolwiek ze standartowych prądów muzyki współczesnej. Ale nie zapominajmy, że dla szerszego społeczeństwa polskiego — a o to nam w danym wypadku chodzi — jest Szymanowski dotychczas symbolem najbardziej postępowego modernizmu i muzyki najbardziej nowoczesnej.

nak, że wcale nie wynika to z rzekomej zasadniczej antynomii pomiędzy totalizmem a muzyką nowoczesną, ale wypływa do pewnego stopnia z błędnego rozumienia tych spraw przez sfery kierownicze, a jeszcze bardziej ze specyficznych warunków umuzykalnienia społeczeństwa w danych krajach. Uważam, że u nas w Polsce, nawet w razie zapanowania w pełni totalistycznego ustroju, taki błąd nie powinien nastąpić. Muzyka nowoczesna wcale nie koniecznie musi być własnością jedynie elity, może przedstawiać prawdziwą wartość i dla szerszych kół społeczeństwa zwłaszcza młodego, które przecież samo do pewnego stopnia wytwarza ten klimat, z którego rodzi się dzieło kompozytora.

Warunkiem jednak tego by ta sztuka poszła w masy, jest... jej istnienie. Jeżeli cały wysiłek skierujemy na upowszechnie, to wkrótce może się okazać, że nie będzie co upowszechniać. Samym dawnym materiałem tradycyjnym nie możemy operować. O ile sztuka ma iść w masy, to musi być żywa, musi odpowiadać potrzebom i psychice tych mas. A przy tak bardzo odmiennej i świeżej psychice powojennej, gdy skala i różnorodność przeżyć tak bardzo się rozszerzyły, sztuka dawna nie będzie dawała wystarczającego pola do wyżycia się — tym mniej sztuka epigońska, przeżuwająca jedynie dawne zdobycze. Trzeba tu dać coś całkiem świeżego, idącego z rytmem epoki, odpowiadającego tak powszechnej dziś dążności do zreformowania świata od postaw. I jedynie istnienie takiej muzyki pozwoli na wcześniejsze czy późniejsze „rozprowadzenie" jej w całym społeczeństwie. Toteż z obu członów „naczyń połączonych" oba są równie ważne i oba sobie potrzebne: jaknajpełniejsze umuzykalnienie mas da nowej twórczości odbiorców, istnienie dobrej sztuki nowoczesnej jest warunkiem koniecznym, aby to co pójdzie w masy było żywe i twórcze.

Oczywiście podstawą muzyki „idącej w masy" nie mogą być dzieła najbardziej awangardowe, znajdujące się w stadium eksperymentu. Ale traktowanie eksperymentatorstwa jako czegoś zasadniczo szkodliwego i sprzecznego z duchem prawdziwej twórczości jest również błędem. Jest to laboratorium, w którym urabiają swoją indywidualność ci, co później zostaną uznani za klasyków. Można wprawdzie powiedzieć, że laboratorium to

powinno być ukryte „przed uszami" niepowołanych, zarezerwowane dla ścisłego grona fachowców — co było by równoznaczne z wykluczeniem utworów awangardowych z programów koncertowych; wydaje mi się to jednak niesłuszne. Pozwolę sobie użyć tu analogii z dziedziny fizyki współczesnej. Jest rzeczą oczywistą, że najnowsze teorie, dotyczące budowy materii, nie mogą jeszcze dostać się do szkolnych podręczników fizyki, gdyż wywołały by prawdziwy zamęt pojęć, zwłaszcza, iż dotąd nie są definitywnie ustalone. Ale czy znaczy to, że mają być ukrywane w tajnikach laboratoriów i fachowych publikacyj? Praktyka wykazała, że nie — dowodem jest ogromne powodzenie, jakim się cieszy literatura popularyzująca te teorie: książki Jeansa, Eddingtona i inn. W dziedzinie muzyki podobną do takiej literatury rolę spełniają — wśród innych swych zadań — festiwale muzyki współczesnej, zwłaszcza takie, jak odbywający się obecnie w Warszawie Festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Szeroka publiczność nie zawsze będzie w stanie w pełni wniknąć w ten nowy świat dźwiękowy, który i dla specjalistów bywa nieraz trudny do zrozumienia przy pierwszym słyszeniu. Ale, podobnie jak przy lekturze Jeansa, nabierze szacunku dla rzetelności tych poszukiwań, dla ich ważności; uwierzy w potrzebę tych poszukiwań i w to, że z tego jednak w przyszłości wynikną wartości ustalone i dla wszystkich dostępne.

Konstanty Régamey

KRYTYKA WOBEC WSPÓŁCZESNEJ TWÓRCZOŚCI MUZYCZNEJ

STEFANIA ŁOBACZEWSKA

Rozważania na temat celów i zadań dzisiejszej krytyki muzycznej należało by rozpocząć od pytania, czy krytyka jest w ogóle potrzebna? Pytanie to nasuwa się coraz częściej, i coraz częściej rozstrzygane bywa w sensie negatywnym. Istotnie — zbyt wiele dowodów bezsilności krytyki w stosunku do praktyki muzycznej dostarcza nam życie na każdym niemal kroku, zbyt wiele

faktów przytacza historia na poparcie twierdzenia, że opinie współczesnych mijają się najczęściej z żywym nurtem twórczości muzycznej w jej punktach najbardziej istotnych, a nawet przeciwstawiają mu się nieraz w formach jaskrawych i wprost szkodliwych. Fakt ten staje się w całej pełni zrozumiały, gdy zważymy, w jak skomplikowanych warunkach powstaje i żyje każde dzieło muzyczne, które staje się przedmiotem krytyki. Żaden utwór nie jest przecież jakąś pozycją jednoznacznie ustaloną i nie może być rozpatrywany jako coś gotowego, statycznego. Każdy rodzi się z walki, ze starcia się dwuch przeciwnych sobie prądów i nosi na sobie piętno tej walki. Te przeciwstawne sobie prądy nie działają na jednej, ale na kilku różnych płaszczyznach równocześnie. Pierwszym jest plan zmian czasowych: każde dzieło składa się z elementów przeszłości i przyszłości, w jakiś, choć coraz inny sposób, sięga z jednej strony do tradycji, z drugiej przeciwstawia się tym tradycjom. Ten ostatni moment dotyczy w każdej epoce zwłaszcza sztuki tzw. awangardowej, w której fakt przeciwstawienia się tradycjom poprzedniej generacji występuje na plan pierwszy: sięganie w przyszłość daje się w niej wyczuć w sposób bardziej bezpośredni, niż zamierzone lub niezamierzone związki, łączące ją ze sztuką epok dawniejszych. Drugim planem, na którym wyżywa się gra przeciwieństw, dająca życie poszczególnym dziełom sztuki, to płaszczyzna społeczna, w której bytuje z natury dzieło muzyczne, jak każdy zresztą twór ludzki, przeznaczony, by szedł między ludzi, by był przez nich przyjęty, przeżyty i zrozumiany. Życie uczy nas, że stanowisko twórcy i odbiorcy dzieła sztuki nie zawsze pokrywają się ze sobą bez reszty. Wprost przeciwnie, twórca i odbiorca zdają się zajmować często w tym względzie stanowiska sobie przeciwne, a błędy i nieporozumienia, o które tak często winimy krytykę, są tylko słabym odblaskiem tych nieporozumień, które dzielą pomiędzy sobą twórcę i odbiorcę. Każdy niemal wielki twórca jest w kulturze muzycznej swego środowiska czynnikiem awangardowym, prącym naprzód, odbiorca, względnie słuchacz jest czynnikiem konserwatywnym, hamującym, zwróconym raczej w przeszłość. Zaś krytyk staje w obliczu dzieła muzycznego także nie

inaczej, ale tylko jako odbiorca, i dlatego nie jest w zasadzie nigdy wolny od przyrodzonych ułomności tego odbiorcy, nawet wtedy, gdy jest do swego zawodu najlepiej przygotowany. I on bywa więc przeważnie nastawiony raczej konserwatywnie. W tych zaś wypadkach, gdzie — wyjątkowo — mamy do czynienia na terenie krytyki z jednostką o nastawieniu awangardowym, tam zachodzi znowu inne niebezpieczeństwo: że uczuciowo pozytywne nastawienie takiej jednostki zbyt jednostronnie każe jej wyznaczyć w kierunku pozytywnym miarę wartości danego dzieła z perspektywy tych ogólnych wartości subiektywnych, które sam stawia ponad wszystkie inne, a które nie pokrywają się, albo przynajmniej nie zawsze pokrywają się z obiektywną, estetyczną i historyczną wartością danego dzieła.

Wynika z tego, że krytyka *jako sąd wartościujący* nie może się ostać w stosunku do muzyki współczesnej, i z natury skazana jest na niepowodzenie. Ale krytyka nie jest tylko czynnością wartościowania dzieł muzycznych, z którą zwykliśmy ją utożsamiać niesłusznie. Ona może jeszcze na innej drodze pełnić rolę pośrednią między kompozytorem a słuchaczem, wyjaśniając rolę danego dzieła w procesie tworzenia się kultury muzycznej, wyjawiając jego związki z życiem, z psychiką i umysłowością współczesną, wskazując słuchaczowi odpowiednią postawę estetyczną w stosunku do tych dzieł. Te wszystkie zadania są dla krytyka przy należytym i wszechstronnym przygotowaniu stosunkowo łatwo osiągalne, i na płaszczyźnie społecznego bytowania dzieła muzycznego mogą oddać ważną przysługę zarówno twórcy, jak i słuchaczowi.

Na czym polega właściwie taka praca krytyki, i co rozumieć należy przez związki sztuki muzycznej z życiem współczesnym, których wykrycie uznaliśmy za podstawowe zadanie takiej krytyki? Bo to że takie związki istnieją, to wynika już bezpośrednio z samej istoty procesu twórczego, jako indywidualnego aktu tworzenia, zasilonego w swej treści myślowej i uczuciowej zbiorowymi przeżyciami środowiska. Że zaś związki te nie są jawne i dla każdego słuchacza zrozumiałe, to wie każdy z nas z do-

świadczenia. Okoliczność ta jest wynikiem samej natury materiału dźwiękowego. Te wszystkie wysiłki, dążenia i uczucia, które w życiu każdego środowiska przejawiają się w różnorakich kształtach konkretnych, które przybierają tam formy instytucji społecznych, politycznych, religijnych czy jakichkolwiek innych, które sublimują się w systemy filozoficzne czy naukowe, dają się przeważnie na terenie plastyki i literatury odnaleźć bez większych trudności. W powieści, teatrze czy poezji, przyoblekają się w zrozumiałe dla wszystkich pojęcia i słowa, w malarstwie i rzeźbie przybierają kształty codziennej rzeczywistości widzialnej. W muzyce muszą dopiero zostać przetransponowane na właściwy jej plan dźwięku, nie posiadając bezpośrednich, zmysłowo sprawdzalnych związków z tą rzeczywistością. Ale związki takie, choć nie są bezpośrednio sprawdzalne, jednak mimo to zawsze istnieją i zawsze dają się wykryć, choć są coraz inne w poszczególnych epokach historycznych i poszczególnych środowiskach kultury. Im bardziej rozwijają się formy i środki, którymi posługuje się muzyka, tym dalej odbiega ona od życia. Ze sztuki stosowanej, połączonej z instytucjami społecznymi, którą była u prymitywów lub w starożytności, staje się muzyką absolutną, zdaną wyłącznie na swój język wyrazu. Związki, które łączą ją z życiem, bynajmniej nie zanikają, ale zaczynają prowadzić żywot jakby podziemny, ukryty pod maską symboliki dźwiękowej. I tu właśnie zaczyna się dopiero zadanie krytyki w stosunku do muzyki współczesnej, zadanie tym trudniejsze, że związki sztuki muzycznej z życiem nie tylko stają się coraz bardziej skomplikowane, ale że zależnie od epoki i środowiska przybierają coraz inne formy.

Gdzie szukać ma tu krytyka w ogóle punktu zahaczenia, w którym ujawnią się jej te związki? Wydaje mi się, że drogę tę wskażą jej dwa najistotniejsze imperatywy myśli współczesnej i całej dzisiejszej wiedzy o człowieku. Jeden — to imperatyw traktowania każdego zjawiska z punktu widzenia genetycznego. Drugi to konieczność bardziej syntetycznego ujęcia wszelkich dziedzin szczegółowych. Obie te zasady muszą być traktowane łącznie, one wspierają i uzupełniają się wzajemnie. Co się tyczy genetycznego traktowania dzieł muzycznych, można je określić

jako ujmujące wszelkie zjawiska w procesie stawania się, dynamiki rozwojowej. Pojawianie się w twórczości muzycznej nowych form nie jest jakimś sztucznym „deus ex machina", nie jest wynikiem jakiegoś nakazu, przyjętego z zewnątrz, ale ma swoje głębokie i organiczne uzasadnienie w procesie zmian, którym podlegają te formy. Formy artystyczne to żywe organizmy, których zasady kolejności wynikania śledzić można wstecz i naprzód.

Istnieją w historii muzyki takie epoki, w których formy je charakteryzujące dadzą się z łatwością sprowadzić do form, panujących w epokach poprzednich. Przedstawiają w stosunku do tych ostatnich tylko zmiany ilościowe. W innych epokach ta zależność i stosunek wynikania nie dadzą się stwierdzić bezpośrednio: w miejsce zmian ilościowych występują zmiany jakościowe. Są to takie epoki, w których twórczość muzyczna formalnie — a co za tym idzie — i pod względem swej ideologii różni się tak zasadniczo od sztuki, przyjętej i uznanej w epoce poprzedzającej, że działa wprost jako przeciwstawienie się jej ideałom. Dziś wiemy już, że i te zmiany jakościowe dadzą się — jak wszelkie zmiany biologiczne — zawsze sprowadzić do zmian ilościowych, że one w istocie nigdy nie są tak nagłe i niespodziewane, jakimi się wydają, i że są zawsze odpowiednio przygotowane w epokach poprzednich. Konstrukcja atonalna, która często jeszcze tak przeraża naszego słuchacza, jest właśnie niczym innym, jak objawem jednej z takich zmian. Historyk może pokazać proces jej powstania krok za krokiem jako wynik stopniowego przeobrażania się dawnej konstrukcji dur-moll — a więc wpierw dawne skale dur i moll z ich systemem centralistycznym i funkcyjnym w dobie klasyków; później coraz dalej posuwające się rozluźnienie tej konstrukcji centralistycznej, spowodowane w pierwszym rzędzie przenikaniem chromatyki do systemu diatonicznego; jeszcze później schromatyzowana skala dur i moll, zatrzymująca jeszcze zasadę konstrukcji centralistycznej jako ostateczną podstawę i schemat utworu muzycznego; wreszcie skala dwunastotonowa z jej dwunastu stopniami, uniezależnionymi już od wszelkich stosunków centralnych i funkcyjnych i zmuszająca do szukania nowych zasad konstrukcji. Stopniowe nagromadzenie zmian ilościo-

wych daje tu jako końcowy rezultat formy o wszelkich pozorach różności jakościowej, formy, zdające się przerywać ciągłość ewolucji. Podobne procesy dadzą się odkryć i w innych epokach historii muzyki, gdzie przewrót, zachodzący w ideologii artystycznej, wydaje się specjalnie jaskrawy. Nie są one niczym innym, jak szczegółowym przykładem zasady, znanej w biologii współczesnej jako zasada mutacji, na terenie chemii współczesnej postulującej możliwość przekształcania się ilości w jakość, a w fizyce występującej pod postacią Plancka teorii kwantów.

W zacytowanym tu przykładzie konstrukcji atonalnej pomógł nam genetyczny punkt widzenia sprowadzić pewne charakterystyczne zjawiska formalne muzyki współczesnej do zasad ogólnych, istotnych dla nastawienia całej myśli współczesnej. Oczywiście wyniki te nie będą mogły być wyzyskane przez krytykę bezpośrednio w kontakcie ze słuchaczem czy czytelnikiem. Wymagają zbyt wiele znajomości materiału faktycznego na terenie historii kultury muzycznej, by laik mógł odnieść z nich bezpośrednią korzyść. Mogą one tylko i powinny stanowić ogólny punkt widzenia, ogólne ramy, w granicach których obracały by się wszelkie rozważania krytyki, podstawę dla wyrobienia sobie stanowiska w stosunku do nowych i nierozwiązanych jeszcze w całości problemów współczesnych twórczości muzycznej.

W bardziej bezpośredni sposób będzie mógł krytyk muzyczny zużytkować wskazania myśli współczesnej tam, gdzie uda mu się sprowadzić pewne, znamienne dla współczesności koncepcje i punkty widzenia na teren artystyczny, porównać zjawiska, będące przedmiotem dyskusji na terenie twórczości muzycznej, z analogicznymi zjawiskami na terenie innych sztuk ze współczesności. Mówić czy pisać o muzyce, jest rzeczą niezmiernie trudną. Ujawnienie na drodze czysto pojęciowej zasad konstrukcji muzycznej zyska niewątpliwie na konkretności i zrozumiałości przez możliwość powołania się na analogiczne znamiona formalne w tych dziedzinach artystycznych, gdzie zasady te podane są za pośrednictwem kształtów, znanych z życia, a więc w malarstwie, rzeźbie, literaturze i filmie. Jedną z takich możliwości, którą cytuję tu przykładowo, było by wskazanie na dramat czy po-

wieść współczesną z ich wątkiem, które można by nazwać przez porównanie z dawniejszą powieścią czy dramatem, acentralistycznym, bo nie zajmującym się losami jednego bohatera, ale całej grupy czy środowiska; na współczesną architekturę z jej konstrukcją wyraźnie acentralistyczną, a jednak już ogólnie uznaną; na współczesny obraz, zarzucający dawny, centralistyczny schemat konstrukcji.

Muzyk odpowie może na takie argumenty, że właśnie na terenie muzyki nie przedstawiają one żadnej wartości, jak wszelkie w ogóle argumenty, uzyskane na drodze pojęciowej. Nie mam bynajmniej zamiaru twierdzić, że argumenty pojęciowe są tu bardziej przekonywujące, niż sama muzyka. I nie ma najmniejszej wątpliwości, że najłatwiej usunąć czysto wrażeniową obcość muzyki współczesnej, tak przykro odczuwaną przez laika, przez osłuchanie się z nią. Wtedy nowa konstrukcja, choćby nawet nie zrozumiana w znaczeniu analitycznym w całej pełni, stanie się sama ze siebie w krótkim czasie dla słuchacza wykładnikiem treści uczuciowych, które się z nią wiążą. Ale codzienne doświadczenie uczy nas, że laik w przeważnej ilości wypadków jest tak negatywnie usposobiony do tej muzyki, że nie chce jej słuchać w ogóle. Główną rolę gra tu nie tylko jego wrodzony zmysł konserwatyzmu, który każe mu bronić się przed każdą nowością i każdym wysiłkiem, ale także i sąd wartościujący, który formułuje, — opierając się bezpośrednio na samym wrażeniu: „ta muzyka jest mi obca — rozumuje laik — jest inna, jak wszystko, co uczono mnie dotąd czcić jako wielką sztukę; jest zaprzeczeniem tej logiki i prawidłowości konstrukcyjnej, którą odczuwam w tamtej muzyce, zatym nie posiada żadnej w ogóle logiki i konstrukcji, żadnej wartości w ogóle". Argumenty, które proponuję tu jako pośrednio pomocne dla krytyka, na pewno nie zmienią od razu uczuciowego nastawienia laika do muzyki współczesnej, ale u laików inteligentnych muszą przynajmniej podważyć zaufanie we własny sąd w stosunku do tej muzyki. Laika inteligentnego musi zastanowić ta zgodność, którą wykaże mu się w najrozmaitszych dziedzinach konstrukcji artystycznej. Musi go z czasem doprowadzić przynajmniej do wniosku, że jest

w tym jakaś wyższa racja, która na terenie muzyki przybiera kształty bardziej niezrozumiałe, niż na wszystkich innych, i która dlatego jest dla jego oczu na razie zakryta. A gdy już zostanie doprowadzony do tego, że winę tego nieporozumienia odczuje po swojej stronie, a nie wyłącznie po stronie utworu muzycznego, czy kompozytora, wówczas reszta zrobi się sama. Jeżeli ma z natury umysł chłonny, jeżeli jego organiczną potrzebą jest w ogóle świadome współżycie z rytmem epoki mu współczesnej, wtedy niewątpliwie odrzuci wszystkie przesądy i stanie wobec muzyki atonalnej w takiej samej neutralnej postawie uczuciowej, jak w obliczu wszelkiej sztuki, której nie zna: z dozą mniejszego lub większego zainteresowania, ale bez uprzedzeń.

Te możliwości, którymi niestety w ramach krótkiego artykułu bliżej zająć się nie mogę, i które dlatego podaję tylko w formie poszczególnych przykładów, to — powtarzam raz jeszcze — nie konkretny program do zrealizowania w stosunku do czytelnika, ale raczej najogólniejsze podstawy światopoglądowe, które powinny i muszą być ustalone, w stosunku do samego przedmiotu. Ma się rozumieć, że działanie tych podstaw światopoglądowych nie może zatrzymać się na terenie samej formy muzycznej, ale musi się rozciągnąć także i na założenia wewnętrzne, których wynikiem jest forma muzyki współczesnej. Tu najważniejszym postulatem będzie, by zarówno formalne, jak i treściowe elementy dzieła współczesnego mierzyć jego własnymi kategoriami, tzn. kategoriami epoki, która je na świat wydała, a nie kategoriami epok dawniejszych np. Chopina czy Wagnera, jak się to niestety często u nas dzieje jeszcze w praktyce. Krytyk, który nie posiada tych możliwości, który nie potrafi zdobyć się na postawę, właściwą jego epoce, nie posiada najbardziej podstawowych danych dla zinterpretowania muzyki współczesnej. Że jednak w praktyce krytyk taki, podobnie, jak słuchacz, o którym mówiliśmy na początku, skłonny jest winę za nieporozumienie, które powstaje w takim wypadku, przypisać z reguły nie sobie, ale kompozytorowi, więc najczęściej nie kapituluje, ale przeciwnie, skłonny jest wyzyskać cały swój autorytet społeczny, by pognębić dane dzieło, kompozytora i cały kierunek stylistyczny. Zbytecznym było

by oczywiście dodawać, że głos takiego krytyka, słuszny czy niesłuszny, już z natury rzeczy zaciąży na danym utworze i zamiast przyczynić się do wyjaśnienia istotnego stanu rzeczy, komplikuje go jeszcze i zaciemnia.

Tu wreszcie należało by jeszcze zastanowić się nad zagadnieniem, jaką drogą dochodzi krytyk do wykrycia owych treści uczuciowych i formalnych, stanowiących podłoże współczesnej twórczości muzycznej? Otóż w odniesieniu do większości tych dzieł była bym skłonna oświadczyć się raczej za metodą analityczną, rozumową. Metoda podchodzenia do nich z perspektywy uczuciowej, wydaje się tu fałszywa, pominąwszy oczywiście takie wypadki, które wyraźnie same predysponują, względnie zmuszają, do takiego podejścia. Nie dlatego bynajmniej, by — jak się to nieraz twierdzi — muzyka ta nie była w ogóle wyrazem uczuć. Każda muzyka — o ile jest wartościową — stanowi wyraz jakichś uczuć, choć coraz innych uczuć i coraz inaczej wyrażonych. Nie o to więc chodzi. Chodzi raczej o to, że muzyka dzisiejsza nie jest na ogół tak bezpośrednim wyrazem uczuć, jak np. muzyka romantyczna; że uczuciowy wyraz jest w niej często momentem wtórnym, a czynnik formalny momentem pierwotnym, zupełnie przeciwnie, jak u romantyków. Istnieje zatem mniejsza możliwość, by dojść do słusznej interpretacji tej muzyki podchodząc do niej od strony uczuciowej, gdyż wtedy szuka się czegoś, co dla samego kompozytora było dalszym celem, a nie uwzględnia się dostatecznie tego, co było dla kompozytora punktem wyjścia i celem pierwotnym. Poza tym dotarcie do treści uczuciowej dzieła muzycznego nie bywa w muzyce współczesnej ułatwione od tej strony, co u romantyków, którzy dołączali tekst czy program do swej muzyki. Rolę którą tam spełniał tekst czy program, spełnia tu sama forma muzyczna (rozumiana oczywiście w najszerszym znaczeniu).

Ona jest tu środkiem i to jedynym środkiem wyrażenia treści uczuciowych: współdziałają w tym wszystkie elementy muzyki: rytm, melodia, harmonia, dynamika, barwa dźwięku, tworząc symbole dźwiękowe, jedyne wykładniki tych treści. Dotarcie do tajników formy musi tu być zatym pierwszym celem dla krytyki,

dopiero poprzez formę dotrzeć może do treści. Rzecz jasna, że taka metoda krytyki wymaga olbrzymiego aparatu wiedzy fachowej. Okoliczność tę jednak zakładamy z góry jako warunek sine qua non wszelkiej poważnej krytyki w dobie dzisiejszej, i dlatego nie zatrzymujemy się dłużej nad tym punktem.

Takie postawienie sprawy nie jest oczywiście jednoznaczne z tym, jakoby wykluczyć należało raz na zawsze metodę poznania intuicyjnego z krytyki, dotyczącej muzyki współczesnej i zaprzeczyć w ogóle możliwości dotarcia do tej muzyki inaczej, jak od strony formy. Wszystko zależeć tu będzie od indywidualnej predyspozycji. Może zdarzyć się u krytyka, nawet najbardziej wykształconego i do zawodu swego najlepiej przygotowanego, taka predyspozycja psychiczna, dla której naturalną drogą podejścia będzie właśnie zasadniczo platforma uczuciowa. Taka jednostka pójdzie prawdopodobnie własną drogą, odmienną od ogółu, i na tej drodze osiągnie lepsze wyniki. Niechybnie jednak natrafi i ona na wielkie trudności od strony samego przedmiotu badań. Na ogół bowiem interpretacja muzyki współczesnej z perspektywy formy i konstrukcji, z punktu widzenia pewnych charakterystycznych cech umysłowości dzisiejszego człowieka i dzisiejszych form życia, z którymi jest związana, jest metodą bliższą, pewniej i prościej prowadzącą do celu.

Tu nasunęło by się wreszcie — o ile chcielibyśmy konsekwentnie prowadzić nasze badania aż do końca — pytanie, czym są ostatecznie owe treści uczuciowe, stanowiące podkład muzyki współczesnej, stojące poza samą formą i konstrukcją? Odpowiedź na to pytanie, wychodzące zresztą zasadniczo poza granice naszego obecnego zadania, wymagałaby jednak zbyt wiele czasu. Można więc conajwyżej wskazać znowu tylko ogólnie na fakt, jak daleko odbiegają dzisiejsze formy życia od tych, którymi żył wiek XIX., jak różne typy uczuć musiały się wytworzyć w zależności od tych nowych form życia. Można by wskazać na narastającą w naszych oczach dynamikę tego życia, na nowe jego tempo, wchłaniające w zbiorowym rytmie przeżycia poszczególnych indywiduów, na maksymalny twórczy wysiłek jednostki, wyrażający się w dążeniu każdego człowieka do zmiany zbioro-

wego oblicza dzisiejszej rzeczywistości. W tym ostatnim punkcie znajdzie znowu krytyk dzisiejszy ważną dla siebie przestrogę, jak dalece innymi kategoriami mierzyć musi współczesną twórczość muzyczną, jeżeli chce dojść do zrozumienia jej istotnych wartości. Musi rozszerzyć niezmiernie swoje pole widzenia w porównaniu z tym, które stosował w rozważaniach nad muzyką XIX. wieku. Tam wystarczyło spojrzeć po kilku koryfeuszach muzyki np. romantycznej, by urobić sobie obraz ówczesnej twórczości. Twórczość ta zamknięta była cała w kilku szczytowych postaciach epoki, w kilku jednostkach, których siła uczucia i dar transportowania tych uczuć na teren form dźwiękowych, wykształconych w epoce poprzedniej, rozstrzygały o ich najwyższej zdolności sugerowania biernych mas. Dziś jest i pod tym względem zupełnie inaczej. Epoka dzisiejsza — jak każda epoka, która szuka sobie dopiero własnego języka i własnych form konstrukcji, opiera się w pierwszym rzędzie nie na szczytach, ale na dołach twórczości muzycznej. W nich objawia się instynkt eksperymentatorski, tak bardzo znamienny dla umysłowości dzisiejszej we wszystkich jej dziedzinach. I na pewne nie jest przypadkiem, że muzyka dzisiejsza wykazuje tak wiele nazwisk t. zw. mniejszych mistrów, a tak mało jednostek bezwzględnie autorytatywnych jako indywidualności twórcze. Nie jest przypadkiem, że jednostki te bywają często tak rozbieżne w swych metodach formalnych i w swej ideologii, że głoszone przez nich hasła wydają się często między sobą sprzeczne lub nawet wrogie. I nie należy tego—zdaje mi się—interpretować koniecznie w sensie negatywnym, jako objawu upadku kultury muzycznej. Raczej jako naturalny stan rzeczy w okresie, w którym głównym przedstawicielem kultury jest nie indywiduum, nie poszczególna jednostka, ale cała zbiorowość, dawniej bierna, dziś aktywna, twórcza, w okresie, którego główny wysiłek skoncentrować się musi na stworzeniu nowej formy i nowego języka, zdolnych do wyrażenia nowych treści uczuciowych. Tak było zresztą zawsze, epoka nasza nie stanowi pod tym względem wyjątku. Zawsze forma, zasady konstrukcji, język muzyczny musiały wpierw zostać ustalone, zanim stały się narzędziem wyrażenia nowych, zmienionych treści uczu-

ciowych, narzędziem giętkim i podatnym dla wszystkich zamierzeń kompozytora i równocześnie dostatecznie zrozumiałym dla słuchacza. Wysiłek twórczy takich epok, zajętych tworzeniem nowego języka i nowych form, ginie wprawdzie zwykle później w historii w swej pierwotnej formie. Nazwiska ludzi, którzy wzięli na siebie ten trud pracy pionierskiej, idą przeważnie w zapomnienie, gdy nadchodzi chwila pełnego dojrzenia tych prób i przejścia ich ze stadium eksperymentu w okres pełnej realizacji. Pojawiają się wówczas na horyzoncie ci szczęśliwi, którzy wyciągając konsekwencje z dokonań swych poprzedników i korzystając z ich zdobyczy, mogą się ostatecznie wypowiedzieć bez ograniczeń za pośrednictwem form i środków, stworzonych przez tamtych, ci, którzy znajdują już gotowe środki wypowiedzi, właściwe dla swej epoki. Są to zazwyczaj ci najwięksi, których nazwiska przechodzą do historii, którzy w pojęciu historii „tworzą" nową epokę. W rzeczywistości jednak tworzą ją zawsze nie sami, nawet wtedy, gdy są to jednostki najbardziej genialne. Tworzą je zawsze wespół z owymi bezimiennymi poprzednikami, których rola i znaczenie w historii jest zatym o wiele, wiele donioślejsza, niż się to na ogół przyjmuje. Zjawisko to powinien krytyk muzyczny mieć zawsze w pamięci tam, gdzie ma do czynienia z t. zw. awangardowym dziełem muzyki współczesnej. Nie powinien go nigdy odstraszać czy zniechęcać fakt, jeżeli dzieło takie wyda mu się w pierwszym rzędzie, lub nawet wyłącznie objawem eksperymentatorstwa. Ma się rozumieć, że i tu rozróżnić można eksperymentatorstwo twórcze, znamionujące bezpośredni kontakt z materią dźwiękową i jej znajomość, od jałowych spekulacji. Ale każdy utwór, każda jednostka, która wnosi coś naprawdę nowego, twórczego do muzyki współczesnej, choćby tylko na terenie formy i języka, przedstawiać musi dla krytyki współczesnej pewną realną wartość. Każdy szczery wysiłek przyjęty być musi z szacunkiem, przynajmniej z dobrą wolą i bez uprzedzeń, jeżeli już nie w atmosferze ciepła i miłości, tak potrzebnej dla rozwoju i kultywowaniu wszelkich zamierzeń artystycznych.

Takie są najogólniejsze założenia, które uświadomić sobie musi

każdy odpowiedzialny krytyk w obliczu problemów związanych ze współczesną twórczością muzyczną. Pomogą one niewątpliwie każdemu z nas w niejednej trudnej sytuacji, gdzie od strony zainteresowań czysto zawodowych nie zawsze uda się nawiązać kontakt z czytelnikiem i spełnić rolę pośrednika między nim a kompozytorem i wykonawcą. A kiedy krytyk raz zdobędzie się na spełnienie tego warunku najbardziej podstawowego, na zajęcie odpowiedniej postawy w stosunku do tej twórczości, wówczas reszta zrobi się sama: podyktuje mu ją jego zapał i umiłowanie samej muzyki i — nie w najmniejszym stopniu — zwykła, prosta uczciwość ludzka.

Dr. Stefania Łobaczewska.

KILKA UWAG O INSTRUMENTACJI WIEKU XIX I XX

JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI

Łącznie ze zmianami, jakie wystąpiły w wieku XIX na gruncie melodyki, harmoniki i formy, zaistniały również zmiany w zakresie instrumentacji. Znaczenie tych zmian jest pierwszorzędnej wagi chociażby z tego powodu, że powstały one jako rezultat logicznego ustosunkowania środków wykonawczych do pojawiających się wówczas nowych wartości. Równorzędność stylistyczna instrumentacji jest w tym czasie tak oczywista, że nie można jej oddzielić od innych przejawów ewolucyjnych bez dotkliwego uszczerbku dla poznania istotnego oblicza dzieła muzycznego, albowiem wszelkie zmiany, występujące na gruncie elementów muzycznych i formy, znajdowały momentalnie silny oddźwięk w fakturze orkiestrowej. Oczywiście, że przejawów tych nie można uważać za wyłączny wynalazek romantyzmu, ponieważ poprzedzone zostały zdobyczami szkoły manheimskiej i klasyków, które najpełniejszy i najbardziej wskazujący w przyszłość wyraz osiągnęły w muzyce symfonicznej *Beethovena*. Kompozytorzy romantyczni zaś podjęli z całą świa-

domością celu pracę zapoczątkowaną przez swych poprzedników, co w stosunkowo krótkim czasie dało wspaniałe wyniki.

Oblicze instrumentacji pozostawało niewątpliwie w związku z podstawowym nastawieniem duchowym epoki, które wpływało w zdecydowany sposób na wybór form i ich upostaciowanie dźwiękowe. Linię rozwojową, idącą od połowy XVIII wieku cechuje w odróżnieniu od czasów poprzednich stale potęgujący się proces dynamizacji wyrazu, spowodowany przez przejawiający się wówczas silnie pierwiastek subiektywny. Na jego więc usługi stanęły takie środki formalnego stawania się, jak rozwijanie, stopniowanie i kontrast, będący, jak wiadomo, głównym wykładnikiem energetyki muzyki klasycznej, a zwłaszcza romantycznej. Owa dynamizacja formy, przywołując do współdziałania wszelkie możliwe środki, nie mogła pominąć i instrumentacji. Instrumentacja bowiem dzięki możności bezpośredniego działania przedstawiała nadzwyczaj dogodny środek dla plastycznego, zewnętrznego podkreślenia tej gry sił, która ukrywa się niejako pod powierzchnią dzieła muzycznego. Jakkolwiek w epoce klasycznej instrumentacja odgrywała już bardzo wybitną rolę, to jednak szczególnie wymownie wystąpiło to w okresie romantyzmu, kiedy nadmiar sił ekspansywnych, rozsadzając zwolna pierwotne ramy formalne, przeniósł punkt ciężkości konstruktywnej na czynniki o charakterze fluktuacyjnym, przede wszystkim na harmonikę i instrumentację.

Ten fluktuacyjny charakter instrumentacji, objawiający się w dążeniach do daleko posuniętego zróżnicowania siły, barwy i charakteru, już z natury rzeczy musiał prowadzić do wzbogacenia środków, co stało się równoznaczne z powiększeniem składu orkiestry. Stąd więc pochodzi stale wznosząca się linia, która już w pierwszym dziesięcioleciu wieku XX doprowadziła do przeładowania palety orkiestrowej. Lecz powyższy szczegół, dotyczący stałego powiększania składu orkiestry, zupełnie nie wyczerpuje całości zagadnienia. Podczas gdy u klasyków główny punkt ciężkości leżał w kwintecie smyczkowym, to muzyka romantyczna zwróciła baczną uwagę na instrumenty dęte, dla których wywalczyła równouprawnienie. Nie oznacza to by-

najmniej, że instrumenty smyczkowe zeszły na plan dalszy; przeciwnie, zespół instrumentów smyczkowych tworzy jeszcze nadal podstawę kręgosłupa orkiestrowego z tą jedynie różnicą, że przy współdziałaniu w palecie orkiestrowej instrumenty dęte stały się czynnikiem równorzędnym. Zjawisko to, wnoszące nowe oświetlenie kolorystyczne, skierowało kompozytorów na drogę poszukiwań dalszych możliwości tego rodzaju. Ci bardzo szybko znaleźli je w różnicach rejestrów poszczególnych instrumentów, wykorzystując ich charakterystyczne tony. Równocześnie z tymi przejawami głosy środkowe instrumentów dętych stają się samodzielniejsze. Kornety, trąbki i rogi są używane do prowadzenia melodii, dzięki czemu dźwięk orkiestry staje się silniejszy i zyskuje na wewnętrznej spoistości brzmieniowej. W wielkim stopniu przyczyniło się do tego wprowadzenie wentylowych instrumentów, rezultatem czego było zwiększenie ich ruchliwości.

W dalszym rozwoju orkiestry nie wystarcza jednakże samo brutalne wykorzystanie siły dźwiękowej instrumentów dętych. W związku z tym przejawiają się dążenia w kierunku wyrównywania dźwięku wewnątrz poszczególnych grup. Jednym z najwspanialszych przykładów tych dążeń jest partycja „Trystana", w której możemy również zauważyć pewne cechy wskazujące w przyszłość. Respektowanie barw poszczególnych grup instrumentów doprowadziło do kumulacji w ściśle określonych celach kilku jednorodzajowych instrumentów. Stąd więc pochodzi charakterystyczny koloryt „Elektry" Ryszarda *Straussa,* gdzie większa ilość klarnetów i trąbek przyczyniła się do powstania nader oryginalnej, a przejmującej w swym charakterze barwy. Wyszczególnianie coraz to nowych zestawień instrumentów należy w ogóle do typowych rysów instrumentacji Straussa. Jego bardzo zróżnicowana paleta orkiestrowa opiera się raczej na szeregowaniu efektów instrumentacyjnych, niż na rozwijaniu pewnych wątków brzmieniowych. Dlatego więc muzyka Straussa przemawia z tak wielką siłą bezpośredniości. Drugi natomiast wielki instrumentator niemiecki, Mahler, wykazuje dużą skłonność do jednolitości brzmieniowej. Pochodzi

to niewątpliwie stąd, że faktura Mahlera, wysuwająca na plan pierwszy czynnik polifoniczny, nie dozwala na nagłe, bezpośrednie przejścia kolorystyczne.

Gdy weźmiemy pod uwagę w muzyce niemieckiej wyłącznie tylko kierunek programowy i operę, to wówczas zauważymy tam stałe dążenie do powiększania środków instrumentacyjnych. Obok wspomnianych powyżej szczegółów na uwagę zasługuje powiększenie ilości charakterystycznych instrumentów, jak małego fletu, es-klarnetu, kontrafagotu, wysokich trąbek, harfy, fortepianu, dzwonków itp. Specyficzne wykorzystanie barwy tych instrumentów doprowadziło do powstawania momentów epizodycznych na tle ogólnego obrazu instrumentacyjnego dzieła. Dzięki tym momentom zostaje wprawdzie spotęgowane zróżnicowanie kolorystyczne, jednak na gruncie niemieckim posiada ono zupełnie inny wyraz niż w krajach romańskich. Różnica tkwi w ustosunkowaniu się masywu orkiestrowego do wspomnianych epizodów, którego siła jest niejednokrotnie przytłaczająca, tak iż całość koncepcji instrumentacyjnej działa zawsze swym wzmożonym dynamizmem, nie znajdując często miejsca dla subtelniejszego wyrazu. W przeciwieństwie do instrumentacji niemieckiej muzyka krajów romańskich kładła zawsze nacisk na subtelność barwy orkiestrowej. Nie pozostało to oczywiście bez znaczenia dla dalszego rozwoju instrumentacji, zwłaszcza impresjonistów. Nie można jednak pominąć faktu, że i od muzyki rosyjskiej, przede wszystkim od *Rimskiego-Korsakowa*, przyjęli Francuzi niektóre wartościowe cechy.

Właściwości charakterystyczne dla romańskiego stylu instrumentacyjnego znalazły swój najpełniejszy wyraz u *Debussy'ego*. W stosunku do muzyki niemieckiej instrumentacja jego stanowi prawdziwy przełom. Przy przeglądaniu partycyj Debussy'ego wpada odrazu w oczy znaczne uproszczenie faktury, oraz nadzwyczajna ekonomia środków. Użytek trąbek i puzonów jest u niego oszczędny. A jednak styl instrumentacyjny Debussy'ego nie ma w sobie żadnych dawnych pozostałości, będąc czymś zupełnie oryginalnym, czymś, co bezpośrednio wynika z impre-

sjonistycznych założeń. Wystarczy chociażby sięgnąć do jego „Rondes du Printemps", by się przekonać, jak ta zupełnie nowa faktura instrumentacyjna jest integralnie związana z typowym dla niego traktowaniem melodyki i harmoniki. Tam nie można by nawet mówić o jasno rozprowadzonych głosach, ponieważ głównym motorem melodycznego ruchu stają się pojedyńcze motywy, rozpływające się w barwach. Muzyka Debussy'ego była jednakże czymś jednorazowym, co nie zezwalało na wysnuwanie z niej ostatnich konsekwencyj. Niestety nie zdawali sobie z tego dokładnie sprawy ani Schönberg, ani Webern, którzy rozbudowując technikę operowania krótkimi motywami, doprowadzili do zupełnego rozkładu brzmienia orkiestrowego. Forma ich nie rozpada się wszak wskutek dynamizmu, bo o tym tam nie może być mowy, lecz niwelują ją liczne luki, pospolicie mówiąc, dziury w obrazie instrumentacyjnym.

U Debussy'ego przeważa jeszcze technika symfoniczna i w związku z tym zachodzi specyficzny sposób stopniowania i zmniejszania aparatu orkiestrowego. Zwrot od tej zasady w kierunku architektury suitowej reprezentuje *Strawiński.* Jest on największym mistrzem instrumentacji naszych czasów. Tajemnica jego kunsztu instrumentacyjnego tkwi w tym, że wszelkie pomysły wychodzą u niego z techniki poszczególnych instrumentów, oraz że każdy instrument używa on w najbardziej dzwięcznej pozycji, dzięki czemu żaden z nich nie jest „kryty", żaden nie ginie w splocie głosów orkiestrowych. Takie traktowanie sprawy bynajmniej nie jest ograniczeniem możliwości technicznych instrumentów. Przeciwnie, Strawiński daje często dowody wirtuozowskiego ich traktowania, rozszerzając znacznie ich możliwości techniczne. Odnosi się to zwłaszcza do instrumentów dętych. Np. w „Sacre du Printemps" wprowadza pysznie brzmiące glissanda rogów, w „Rossignol" zaś rozwija technikę trąbki do stopnia sprawności drewnianego instrumentu dętego. Nawet obsady dla pojedyńczych utworów nie traktuje Strawiński nigdy schematycznie, stosując dla wielu z nich różne zespoły instrumentalne.

Prawie aż do roku 1920 spostrzegamy ciągle jeszcze tendencję do operowania masywem orkiestrowym. Od tego czasu zaś następuje zwrot w kierunku obsady kameralnej. Dziś nie można jednoznacznie wytłumaczyć przyczyny tej zmiany. Być może, że wpłynęły w tym kierunku powojenne warunki ekonomiczne, jakkolwiek odegrały zapewne również wybitną rolę względy artystyczne w postaci reakcji przeciwko przeładowaniu. Orkiestra kameralna usunęła momentalnie wszelki balast, przyczyniając się w wielkim stopniu do oczyszczenia faktury. Nowością jest tam przede wszystkim użycie wszystkich możliwych instrumentów, nadających się do kameralnego traktowania. Do najbardziej typowych zjawisk stylu kameralnego należy stałe prowadzenie poszczególnych instrumentów, jako rezultat techniki polifonicznej. Prawie każdy z wybitnych kompozytorów współczesnych (np. Strawiński, Hindemith, Milhaud) dał wyraz poważnego ustosunkowania się do tego stylu. Wymaga on od kompozytora gruntownej wiedzy i sprawności technicznej, ponieważ najmniejsze nawet uchybienia są tam łatwo odczuwalne.

Dr. Józef Michał Chomiński

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Program ostatnich koncertów symfonicznych w Filharmonii obracał się na ogół w ramach tradycji klasycznej. Nie wyszli poza nią ani G. *Georgesco* ani Jerzy *Bojanowski*, którego usłyszeliśmy w Warszawie po długiej nieobecności w kraju. Jedyny wyjątek od reguły stanowił koncert, na którym pianista rumuński T. *Demetriescu* z wielkim rozmachem wykonał zupełnie u nas nieznany a bardzo ciekawy, pamiętający dobre, stare prokofiewowskie czasy II Koncert fortepianowy Prokofiewa. Nowinka amerykańska, którą nam na tymże koncercie zaprezentował Jerzy Bojanowski: „Obrazki z Hiawathy" Lemuela Childersa bardzo rozczarowała, robiąc wrażenie raczej banalnej ilustracji do filmu niż poważnego dzieła symfonicznego. Na obu pozostałych koncertach solistami byli doskonały skrzypek Ryszard *Odnoposoff* i czarująca pianistka France *Ellegaard*, która sprawiła miłą niespodziankę głębokim i męskim potraktowaniem „Koncertu c-moll" Beethovena.

Bardzo pięknie wypadł koncert symfoniczny zorganizowany przez Polskie Radio w drugą rocznicę śmierci Karola Szymanowskiego. Udział wzięli Ewa

Bandrowska-Turska, Eugenia *Umińska* oraz orkiestra i chóry Polskiego Radia pod dyrekcją Grzegorza *Fitelberga*. Wykonano III Symfonię, II Koncert skrzypcowy, „Pieśni księżniczki z bajki" i „Nokturn i Tarantellę" w instrumentacji Fitelberga (co do samego pomysłu zinstrumentowania tego utworu mam pewne zastrzeżenia). Obie solistki miały jeden ze swych najpiękniejszych dni. Orkiestra i chóry przygotowane znakomicie. Całość dzięki temu wypadła jako jedna z najpiękniejszych produkcji muzycznych w sezonie.

Pomyślne refleksje budził również ostatni koncert Sekcji Pomocy Młodym Muzykom, na którym wystąpiła znowu para młodych dyrygentów. Dobrze już u nas znana Zofia *Godlewska* wykazała nielada ambicję dyrygowania Mozarta i „Uwertury" do „Meistersingerów" i wywiązała się z tego zadania doskonale, mimo iż miała do rozporządzenia zdekompletowaną orkiestrę. T. *Kiesewetter* ma już teraz solidną rutynę i dobrze panuje nad orkiestrą. Dyrygował „Rzymskim Karnawałem" Berlioza, „Sarabandą" Ravela Debussyego i „Hiszpańską Rapsodią" Ravela. Solistą koncertu był odznaczający się wielkim talentem wirtuozowskim Lech *Miklaszewski;* nie był on jednak tego dnia zbyt dobrze usposobiony, miał zresztą zbyt płytki repertuar: „Les Djinns" Francka i „Afrykę" Saint-Saënsa.

Prawdziwą rewią młodych dyrygentów był popis Konserwatorium, na którym punktem centralnym była IX Symfonia Beethovena z uczniowską orkiestrą, chórami i solistami. Oczywiście ten niezmiernie trudny i zdradliwy dla wykonawców utwór nie mógł wypaść zupełnie dobrze, przy ocenie więc można mówić raczej o stosunkach względnych niż o wartościach bezwzględnych. W orkiestrze zawiodły drzewo i blacha, źle zestrojone, nadspodziewanie dobrze natomiast wypadł kwintet. Chóry niezłe, soliści znacznie słabsi. Z kilku kapelmistrzów dyrygujących poszczególnymi częściami najlepszy i jedyny naprawdę dojrzały był Tadeusz *Wilczak*, asystent klasy dyrygenckiej. Z właściwych uczniów klasy dyrygenckiej w IX Symfonii najlepiej się zaprezentował A. *Malawski*.

Poza tym program popisu zawierał „Egmonta" pod raczej nieudaną dyrekcją *Agemana* i część Koncertu c-moll, którą odegrał bardzo zdolny, młody pianista A. *Wąsowski*, tym razem jednak niezbyt dobrze „trafiający" w styl beethovenowski. Akompaniował mu dobrze Zygmunt *Szczepański*.

Z recitalów w Konserwatorium największe zainteresowanie wzbudził koncert Witolda *Małcużyńskiego*, największej nadziei naszej młodej pianistyki. Trzeba przyznać, że pobyt w Paryżu bardzo dużo dał Małcużyńskiemu. Zachował on nadal poważne i indywidualne podejście do interpretowanych utworów, a przy tym bardzo wyraźnie rozszerzył swe możliwości wirtuozowskie, dodając do potężnej żywiołowości i rozmachu, których mu nigdy nie brakowało, precyzję i przejrzystość techniki palcowej. Nie mogłem niestety być na recitalach obu przedstawicielek Szkoły im. Chopina: pianistki Olgi *Ilwickiej* i skrzypaczki Niny *Stokowskiej - Racięckiej*.

Interesujący program miały ostatnie audycje Stow. Miłośników Dawnej Muzyki. XII audycja była podwójnym recitalem Ireny *Dubiskiej* i klawesynistki niemieckiej *Schle Michalke*. Artystka niemiecka dała pokaz gry poprawnej i kulturalnej. Najciekawszą „nowinką", którą odegrała, były „Les Fastes de la grande et ancienne Menestrandise" F. Couperina. Razem z Dubiską wykonała poza tym dwie Sonaty Bacha. Dubiska celowo rezygnowała ze swych możliwości wirtuozowskich tłumiąc ton skrzypiec, by nie zagłuszać słabego i mało zróżnicowanego dźwięku klawesynu. Trzeba przyznać, że to pochlebne skądinąd „samozaparcie się" nie dało szczęśliwych wyników. Nasze ucho czeka pełniejszych wrażeń dźwiękowych i podobne stonowanie odczuwa nietyle jako wierność stylistyczna, ile jako nużącą monotonię.

Program XIII audycji uległ pewnym zmianom wskutek choroby E. *Bendera*. Punktem najciekawszym programu była ślicznie brzmiąca Sonata Mozarta na organy i 6 smyczków.

W operze w statnich dniach marca wystąpił doskonały baryton Jerzy *Garda*, który pięknym głosem i z dużą kulturą muzyczną odśpiewał partie Torreadora i Rigoletta. Niestety nie doszedł do skutku jego występ w zapowiedzianej ale ostatecznie nie wystawionej operze „Simone Boccanegra".

Konstanty Régamey

BRZEŚĆ

W lutym b. r. odbył się w Brześciu n. B. cały szereg imprez muzycznych, które jakkolwiek stały na wysokim poziomie, to jednak nie potrafiły zainteresować miejscowego społeczeństwa, zwanego elitą życia intelektualnego stolicy Polesia. Podczas odbywania się jakiegoś naprawdę godnego i na wysokim poziomie koncertu, zorganizowanego z miejscowych wykonawców lub przyjezdnych nawet słynnych artystów, publiczność brzeska, która ma pretensje do przodowania w życiu kulturalnym tego miasta, woli siedzieć w zadymionych kawiarniach plotkując, nawet często się zdarza, na temat artysty lub artystki, którzy w tym czasie wykonują przed nielicznym audytorium, swoje produkcje artystyczne.

Co innego „Ordonka", ta artystka ma zawsze murowany komplet.

Mieliśmy w tym ostatnim okresie kilka godnych uwagi imprez muzycznych. Niektóre z nich cieszyły się dość dobrą frekwencją, chociaż bez udziału miejscowej elity.

Największym powodzeniem cieszyła się opera „Halka" — Stanisława Moniuszki, wystawiona w Brześciu przez zespół Polskiej Opery Ludowej z Warszawy, pod dyrekcją dzielnego i energicznego kierownika artystyczno-administracyjnego tego zespołu p. Stanisława Narocz-Nowickiego.

Na trzech przedstawieniach w dn. 18 i 19 lutego b. r., z których 1-sze należało do programu uroczystości, jakie w tym czasie odbywały się w Brześciu z okazji 20-tej rocznicy objęcia miasta przez zwycięskie Wojska Polskie,

liczba słuchaczy przekroczyła 1.500 osób, wśród których dominowała kształcąca się młodzież.

Dzięki utalentowanemu dyrygentowi p. Sylwestrowi Czosnowskiemu, który przygodnie zorganizował zespół orkiestrowy w ilości 40 osób spośród miejscowych muzyków cywilnych z uzupełnieniem muzykami wojskowymi z miejscowych pułków piechoty, strona muzyczna wypadła pod każdym względem wzorowo. Z partyj wokalnych wyróżniła się przede wszystkim Zofia Ważyńska, jako Halka. Śpiewaczka ta dała widzowi wiele wzruszeń i przeżyć artystycznych, odtwarzając ślicznie całą postać tak pod względem wokalnym jak i aktorskim. Ważyńska należy dziś do czołowych śpiewaczek młodego pokolenia; posiada z natury bardzo ładny timbre głosowy, świetną szkołę i duży rozmach aktorski.

Antoni Gołębiowski w pierwszym dniu widać był niedysponowany, zato dnia następnego jego Jontek był niezrównany. Śpiewak ten zdobył brzeską publiczność. „Szumią jodły" zaśpiewał tak pięknie, że wrażenia po tej arii jak i po innych zostały w Brześciu po dzień dzisiejszy.

Irena Gierałtowska (Zofia) bardzo dobra. Ładnie śpiewa i ładnie się prezentuje. Najsłabszy był Michał Zagraj (Stolnik).

Cezary Kowalski chociaż z natury ma piękny głos, jednak śpiewa nie ładnie, poza tym niezupełnie szczerze odtworzył postać Janusza.

Jarosław Tarnawa jako Dziemba zasługuje na specjalne wyróżnienie. Postać dał wspaniałą. Chór brzmiał dobrze, miał nawet ładne momenty, zwłaszcza w finale III-go aktu. Balet pod kierownictwem p. Sylwina Baliszewskiego widać dobry, lecz na małej scence, na której się znalazł, nie mógł rozwinąć w pełni bogatej w pomysły swojej choreografii.

Dnia 26.II. b. r. czarowała swym cudnym głosem nielicznie zebraną publiczność p. Barbara Kostrzewska, primadonna opery warszawskiej, która na zaproszenie Dyrektora i Grona Nauczycielskiego Brzeskiej Szkoły Muzycznej im. Karola Szymanowskiego, wystąpiła z własnym recitalem śpiewaczym w Brześciu n. Bugiem.

Recital p. Kostrzewskiej wypadł pod każdym względem imponująco. Śpiewaczka po każdym wykonanym utworze była nagradzana hucznymi niemilknącymi oklaskami szczerze wypowiadającej się brzeskiej publiczności, a nadprogramowym utworom nie było końca. Podobnego koncertu Brześć nie pamięta.

Dnia 5.III. b. r. odbył się pierwszy inauguracyjny koncert wojskowej Orkiestry Symfonicznej IX-go Okręgu Korpusu, pod batutą znanego ze swej poważnej pracy muzycznej na terenie Brześcia, kapelmistrza 35 p. p. por. Jana Janowskiego. Orkiestra ta, w skład której weszli najlepsi muzycy wojskowi z terenu O. K. Nr. IX, w sile ponad 60 osób zaimponowała słuchaczom doskonałym wykonaniem tak poważnych utworów jak: Beethovena — uwertura „Coriolan", Schuberta — Symfonia h-moll, Moniuszki — uwertura Bajka

i inne. Na zakończenie tego koncertu mieliśmy sposobność podziwiać doskonałą grę skrzypka prof. Oskara Ruppla, ucznia Konserwatorium Królewskiego w Brukseli, a obecnie dyrektora Szkoły Muzycznej w Pińsku, który wykonał z towarzyszeniem orkiestry, koncert skrzypcowy g-moll Brucha.

Dnia 6.III. r. b. koncert ten został powtórzony dla młodzieży szkolnej, przed rozpoczęciem którego p. prof. Karolina Sheybalowa, wygłosiła bardzo ładną i ciekawą prelekcję na temat kompozytorów i utworów muzycznych, przewidzianych w programie tego koncertu.

Porucznik Janowski projektuje występ tej orkiestry, na całym terenie O. K. IX.

Miłym dla nas wydarzeniem jest fakt przeniesienia się Szkoły Muzycznej im. K. Szymanowskiego, do własnego lokalu, gdzie w dalszej swej działalności artystycznej wreszcie Szkoła ta będzie miała odpowiedniejsze warunki pracy.

K. Sh.

BYDGOSZCZ

Mamy w Bydgoszczy sezon muzyczny, o którym można mówić bez kłopotliwego zażenowania. Nie potrzeba niczego dodawać, ani upiększać, wystarczy podać fakty i liczby, które mówią za siebie. „Bydgoszcz zdobyta dla muzyki" — oto słowa, z którymi coraz częściej spotkać się można na łamach prasy miejscowej, a ostatnio także poza miejscowej. A nie jest to żadne „bon mot", lecz zwykłe stwierdzenie aktualnej rzeczywistości, bez szminki i powiększeń. W stosunku do muzyki zaszły na naszym terenie przemiany istotnie tak doniosłe i zasadnicze, że chwilami wierzyć się nie chce w ich prawdziwość.

W okresie, gdy się wiele u nas mówi i pisze na temat niedomagań naszego życia muzycznego, poszukując właściwych środków leczniczych, nie od rzeczy będzie może przypomnieć komu należy, że do całkiem niezłych wyników w dziedzinie kultury artystycznej można również dojść, stojąc zdala od namiętnych sporów i dyskusyj teoretyczno-ideologicznych, a trzymając się tylko jednego, wypróbowanego środka, któremu na imię — praca. Trochę oczywiście, potrzeba w tej pracy świętego zapału i ideowości, potrzeba, rzecz jasna, ludzi fachowo przygotowanych, by „robota" nie zeszła na tory dyletantyzmu — na szczęście jednak nie jest dziś znów tak trudno — przynajmniej u nas, na prowincji — ani o idealizm, ani o właściwych ludzi.

A teraz fakty:

1) Powołane do życia w październiku ub. r. Towarzystwo Muzyczne w Bydgoszczy zaryzykowało zorganizowanie cyklu koncertów abonamentowych. Wbrew lamentom nieuczalnych malkontentów, ryzykowne to przedsięwzięcie powiodło się dobrze, dając Towarzystwu Muzycznemu 200 osób pewnej publiczności na wszystkie projektowane koncerty. W rzeczywistości

jednak przychodzi na wieczorowe koncerty publiczności znacznie więcej, dosięgacej nawet imponującej liczby 700 osób. Z anonsowanych na cały sezon 6-ciu koncertów, odbyło się już 5. Specjalną atrakcją tych koncertów jest orkiestra symfoniczna T. M., która po 2-letnim okresie pracy przygotowawczej stanęła obecnie na poziomie zupełnie dobrym (oczywiście w skali istniejących u nas możliwości), nie ustępując bynajmniej innym tego rodzaju zespołom prowincjonalnym. Warto przy tym zaznaczyć, że orkiestra T. M. w Bydgoszczy jest bodaj jedynym stałym zespołem symfonicznym w Polsce, który nie korzysta z finansowej pomocy Polskiego Radia. Podstawy materialne zawdzięcza orkiestra poparciu ze strony Zarządu Miejskiego oraz ofiarności osób prywatnych (kiełkuje tu tak bardzo nam potrzebne „mecenasowstwo" sztuki).

2) Największym i z punktu widzenia społecznego, najważniejszym osiągnięciem T. M. w Bydgoszczy jest zorganizowanie instytucji stałych Koncertów popularnych dla mas pracowniczych. Koncerty odbywają się na razie co miesiąc w najobszerniejszej bydgoskiej sali koncertowej. Powodzenie tych imprez jest po prostu bezprzykładne. Takich tłumów nie widzi się już dziś nawet na meczu bokserskim. Publiczność robotnicza, a więc element zdawało by się trudny, nie oswojony i mało giętki. Przychodzą całe rodziny, starzy, młodzi i dzieci; najwięcej jednak zawsze na sali młodzieży w wieku poza szkolnym. Słuchają muzyki symfonicznej, solistów i chóry; reagują bezpośrednio, szczerze i... co najważniejsze, całkiem trafnie. Każdy utwór wyprzedza komentarz słowny, co przyjmowane jest z dużym zadowoleniem. Przeciętna frekwencja wynosi 1000 osób.

3) W największej, świetnie rozwijającej się uczelni muzycznej Wielkiego Pomorza: Miejskim Konserwatorium Muzycznym, liczba uczniów przekroczyła w bież. roku szkolnym maksymalną frekwencję z roku najlepszej koniunktury (1931/32 — zwrot czesnego dla dzieci urzędników). Zanotować przy tym można znaczną zmianę na lepsze w materiale uczniowskim, jak również poważniejsze nastawienie młodzieży w stosunku do muzyki, jako przedmiotu nauki. Są to szczegóły, które również mają swoją mocną wymowę.

*

Trzy różne typy imprez muzycznych składają się na dzisiejszy, unormowany ruch koncertowy Bydgoszczy. Typ pierwszy, to bezpłatne audycje *Collegium Musicum*, przy Miejskim Konserwatorium Muzycznym, na których wykonywuje się głównie muzykę dawną. Na planie drugim znajdują się Koncerty popularne Tow. Muz., z opłatą 20 gr. za wstęp wraz z przechowaniem garderoby i programem (!). Wreszcie, na trzecim miejscu: Wieczorowe Koncerty abonamentowe, z opłatą normalną. Wszystkie rodzaje imprez cieszą się znacznym powodzeniem, choć wszędzie spotyka się inną publiczność.

*

Na drugim koncercie abonamentowym (grudzień) wystąpili: St. *Jarzębski* i E. *Bender*. Młodzi ci artyści pozostawili po sobie wrażenie dodatnie, zwłaszcza zaś Bender, posiadający obok pierwszorzędnych walorów głosowych, rzadko wśród śpiewaków spotykaną kulturę estradową. Jarzębski, skrzypek wybuchowy, kierujący się w swej grze głosem temperamentu, umiał przekonać swym niewątpliwie silnym talentem skrzypcowym i błyskotliwą, choć nie zawsze zupełnie czystą techniką.

Na koncercie symfonicznym (styczeń), dyrygowanym przez niżej podpisanego wystąpili, jako soliści: Józef *Madeja* (klarnet) i Edmund *Rösler* (fortepian). Program koncertu obejmował: Mozarta Symfonię g-moll i Koncert klarnetowy A-dur, Liszta Koncert fortepianowy Es-dur, oraz Moniuszki „Bajkę".

Szczytowym powodzeniem (700 osób) cieszył się czwarty Koncert abonamentowy (luty), na którym wystąpiła z recitalem Ewa *Bandrowska-Turska*. Piękny głos tej znakomitej śpiewaczki, jej wielka kultura interpretacyjna, a także gustownie zestawiony program, w którym m. in. widniały nazwiska Szymanowskiego, Karłowicza, Regera i Liszta, sprawiły, że Koncert ten stał się dla słuchaczy przeżyciem, o dużym napięciu emocjonalnym.

Występ Polskiego Kwartetu Smyczkowego (Zdź. *Jahnke*, Wł. *Witkowski*, Tad. *Szulc*, D. *Danczowski)* pozwolił ponownie stwierdzić niezmiennie wysoki poziom zespołu, tak w sensie technicznym, jak i interpretacyjnym. Brzmienie zespołu jest zwarte, wyrównane w dynamice i kolorycie; interpretacja zawsze ciekawa, stylistycznie wierna. Zespół jest w najwyższym stopniu zdyscyplinowany, ale równocześnie giętki, wewnętrznie swobodny i żywy. Program zawierał: Beethovena Kwartet op. 59 Nr 1, oraz Borodina Kwartet A-dur. Ze współudziałem znakomitej i dla swych wybitnych walorów pianistycznych, ogólnie cenionej pianistki poznańskiej Gertrudy Konatkowskiej, zespół wykonał ponadto Kwintet fortepianowy C. Francka.

Na styczniowym Koncercie popularnym wystąpiła Orkiestra miejscowego pułku piechoty pod dyr. kpt. *Grabowskiego*, chór męski „Hasło" pod dyr. W. *Wittstocka*, oraz soliści: F. *Perkowska-Krysiewiczowa* (śpiew) i St. *Pawlikowska* (fortepian). Program utrzymany był w charakterze ludowym.

Wykonawcami następnego Koncertu popularnego (luty) byli: Orkiestra symfoniczna T. M. H. *Wojciechowska* (skrzypce) i E. *Rösler* (fortepian) w programie: Chopin, Moniuszko, Wieniawski, Mozart, Schubert, Brahms i in. Na bezpłatnym Koncercie *Collegium Musicum* grała orkiestra kameralna Miejsk. Konserw. Muz. (Telemann: Suita G-moll, Corelli: Concerto grosso C-moll) w charakterze solisty wystąpił z koncertem waltorniowym Mozarta (Es.) — *Linus Geisler* z Poznania. Dyrygował niżej podpisany.

W ramach „literackich piątków" Rady Artyst.-Kult. w Bydgoszczy wystąpił z bardzo interesującym odczytem o muzyce góralskiej dr Jerzy *Młodziejowski*. Odczyt był ilustrowany żywą muzyką i śpiewem.

Na najbliższy okres zapowiada Tow. Muz. VI-ty Koncert abonamentowy (symfoniczny, z udziałem Ireny *Dubiskiej)* oraz 2 dalsze koncerty popularne; Miejskie Konserwatorium Muzyczne przygotowuje audycję Coll. Mus. z J. *Rakowskim* (viola d'amore), jako solistą, oraz na wielki czwartek Requiem Mozarta. Będzie to już dziesiąty z rzędu, doroczny Koncert oratoryjny tej uczelni.

Alfons Rösler

KRAKÓW

Jak wspomniałem w ostatnim sprawozdaniu, ruch muzyczny Krakowa przechodzi różne wahania, niemniej w porównaniu do lat ubiegłych widać zdecydowaną poprawę. Jeżeli chodzi o artystów zagranicznych, to przyjeżdża ich coraz więcej, a i organizacje miejscowe nie zapominają o swoich obowiązkach kulturalnych.

I tak w ubiegłym miesiącu bawił w Krakowie laureat konkursu chopinowskiego, bardzo lubiany przez naszą publiczność Aleksander *Uniński.* Pianista ten, przedstawiający typ gry zupełnie nowoczesnej, dał tym razem program wielostronny, rozpoczynając go od Bacha, a kontynuując przez Brahmsa i Chopina do Debussy'ego i Ravela. Szczególne uznanie zyskało wykonanie utworów tych dwóch ostatnich kompozytorów, dzięki dużej finezji i opanowaniu w interpretacji. Węgierska pianistka *Sari Hir* przedstawiła się w recitalu Lisztowskim jako artystka o ładnym uderzeniu i pokaźnym rozmachu pianistycznym. Koncert jej, organizowany przez Towarzystwo Polsko-Węgierskie, był okazją do zamanifestowania sympatii obu narodów.

Opera wznowiła Opowieści Hofmana z *Adą Sari, Szymoniewiczem i Hornerem* w rolach głównych. Całość prowadził Zdzisław *Górzyński,* osiągając kilkakrotnie bardzo ładne piana orkiestry. Marcowy koncert Symfonicznej Krakowskiej Orkiestry był jednym z najlepszych w tym sezonie. Program dość różnorodny, zawierał kompozycje, których słucha się zawsze z przyjemnością, a to I Symfonię Beethovena, Serenadę Mozarta, uwerturę do Oberona Webera, Wariacje symfoniczne Francka i in. Dyrygował *Bierdiajew* z właściwym mu temperamentem, przy czym uwagę musiało zwrócić niezwykle szybkie, a przez to nadzwyczaj efektowne tempo scherza w symfonii Beethovena. Solistką koncertu była jedna z najlepszych krakowskich pianistek, *K. Liban-Lipschitzowa.*

Koncertem o bardzo poważnym charakterze był trzeci z cyklu wieczór sonat Beethovena w wykonaniu Olgi *Martusiewicz* (fortepian) i Władysława *Syrewiczu* (skrzypce). Znakomite zgranie się wykonawców i ich głęboka muzykalność szły tutaj w parze z właściwym ujęciem ducha muzyki beethovenowskiej.

Stowarzyszenie Muzyków Polskich kładzie w bieżącym roku duży nacisk na stałą pracę zespołową. Rezultat tych dążeń mieliśmy sposobność jeszcze

raz na drugim koncercie marcowym stwierdzić, w którym wystąpiło dziesięć osób, w zespołach o różnym składzie. Przeważną część programu wypełniła, jak zwykle, muzyka polska, przy czym na uwagę zasłużyły: Kołysanka Woytowicza, Wschodnia opowieść Friemanna (obie kompozycje po raz pierwszy w Krakowie) oraz pieśń Len Kulczyckiego i dwie recytacje z towarzyszeniem zespołów kameralnych (Żabia ballada i Czarcia huśtawka) Malawskiego. Solistką koncertu była jedna z najwybitniejszych śpiewaczek krakowskich Ada *Kluz-Kubiczkowa* (sopran dramatyczny), recytował inteligentnie Zygmunt *Estreicher.* Zespoły przygotowali i prowadzili Wacław *Geiger* i Franciszek *Nierychło.*

Drugą nowością wprowadzoną przez Stowarzyszenie jest orkiestra smyczkowa odbywająca próby stale i systematycznie w ciągu całego roku. Jak dotąd w Krakowie odbywano zawsze próby doraźnie, na kilka dni przed zapowiedzianym koncertem, wprowadzenie zaś pracy ciągłej zdawało się być czymś nieosiągalnym. Różnicę tych dwóch systemów pracy można było obserwować na koncercie poświęconym twórczości Bacha, urządzonym przez Stowarzyszenie w kościele OO. Jezuitów. Wykonanie kantaty Weinen, Klagen przygotowane było ad hoc, stało też na widocznie niższym poziomie niż znakomicie ujęte i wypracowane Preludia chorałowe, przedstawione przez samą orkiestrę smyczkową. Jako soliści w kantacie wystąpili E. *Sękarówna* (alt), A. *Książkiewicz* (tenor), A. *Mazanek* (bas); dyrygował Adam *Kopyciński.*

Punktem centralnym tego koncertu był recital organowy najwybitniejszego może organisty niemieckiego, Gerhardta *Bremstellera.* Świetny ten wirtuoz wzbudził szczery podziw i prawdziwy entuzjazm słuchaczy, zarówno olśniewającą techniką jak i plastyką ujęcia wykonywanych kompozycji.

Sprawozdanie rozpoczęte w duchu optymistycznym, można zakończyć akordem zdecydowanie majorowym. Przyczyną tego jest wyraźne wzmożenie się frekwencji publiczności, która zachęcona całym szeregiem bardzo wartościowych imprez w ubiegłym miesiącu, zapomniała o apatycznych nastrojach i stawiła się tłumnie na wszystkie niemal koncerty.

W. P.

LWÓW

Tegoroczny sezon koncertowy we Lwowie może będzie przełomowy w tutejszym życiu muzycznym z kilku ostatnich lat. Wzrost liczby na ogół wartościowych koncertów i równoczesny stały wzrost na nich frekwencji zdaje się zapowiadać dodatnią zmianę w dotychczasowych pod tym względem stosunkach.

Wybitnie spotęgowanym ruchem koncertowym, jak już ostatnim razem zaznaczyliśmy, odznaczał się szczególnie koniec lutego. Ożywiony ten ruch utrzymywał się na tym samym poziomie w przeciągu marca, na dowód czego

notujemy w tymże miesiącu (nb. do 20 marca) siedem koncertów. Wśród nich jednym z najbardziej interesujących był koncert symfoniczny, w którym udział wzięli dwaj młodzi artyści polscy: Kaz. Hardulak jako dyrygent i Wit. Małcużyński jako solista-pianista. Bardzo poważny i odpowiedzialny stosunek do muzyki, wysoki poziom artystyczny wykonawczy i interpretacyjny oraz przy tym młodzieńczy zapał i werwa obu wykonawców tego koncertu sprawiły, że spotkał się on niemal z żywiołowym przyjęciem przez liczną (mimo pory południowej) publiczność i zarazem dał w tym roku jeszcze raz świadectwo, że i artyści polscy potrafią zainteresować publiczność i wypełnić salę. K. Hardulak, który wykonał m. in. Beethovena Symfonię nr 2, Mussorgskiego: Noc na Łysej Górze i Wagnera wstęp do „Mistrzów-śpiewaków Norymberskich" wykazał przede wszystkim, że umie panować doskonale nad orkiestrą (nb. dyrygując z pamięci), a zwłaszcza podporządkować ją swym przekonywującym i przemyślanym zamiarom artystycznym. Małcużyński wykonał koncert Beethovena Es-dur, ale szczególnie podobał się w Chopinie, którego poloneza As-dur i balladę g-moll umiał podać nieskazitelnie pod względem technicznym, a przy tym w bardzo interesującej formie i interpretacji. Obaj ci artyści będą zawsze bardzo mile widziani we Lwowie, oby jak najczęściej.

Jak co roku bawił też ostatnio we Lwowie doskonały pianista Al. Uniński, z roku na rok wykazujący coraz większe pogłębienie swych interpretacji, ich już mistrzowską dojrzałość. Większa w niektórych momentach doza temperamentu dodała też blasku jego grze (w utworach Debussy'ego, Ravela, Liszta). Interpretacja utworów Chopina wytworna.

Z pianistów lwowskich wystąpili Zdz. Ładomirski oraz Jan Gorbaty, który w programie swoim szczęśliwie umieścił m. in. nieznane nowe utwory lwowskich kompozytorów, jak Barwińskiego: Preludium, Zoffal-Jakubowicza: Legendę — o tradycyjnej fakturze kompozytorskiej oraz Barbaga trzy preludia z cyklu „Panergon", raczej techniczne, o dążnościach modernistycznych.

Inne koncerty poświęcone były muzyce wokalnej. Mieliśmy zatem i we Lwowie wieczór wokalny kwartetu Kedrowa, który — jeśli chodzi o program wykonywany — poza nielicznymi punktami (Borodin, Mozart) — raczej zawiódł. Pod tym względem lepiej już przedstawiał się koncert S. Benoniego (wg inf.). Koncert E. Stebelskiego mógł imponować rozpiętością programu, złożonego z różnych wielkich aryj operowych i pieśni, wykonywanych w oryginalnych językach obcych.

J. J. Dunicz

ŁÓDŹ

(październik — marzec).

Ze względu na to, że sprawozdanie z Łodzi ukazuje się w „Muzyce Polskiej" po raz pierwszy od dłuższego czasu, słów kilka należy powiedzieć

o życiu muzycznym Łodzi w ogóle. Otóż życie toześrodkowuje się wokół żywotnego Konserwatorium Heleny Kijeńskiej-Dobkiewiczowej, Związku Zawodowego Muzyków Chrześcijan, oraz Biura Koncertowego „Filharmonia". Dość ruchliwe w niedawno minionych latach Łódzkie Towarzystwo Muzyczne obecnie nie przejawia zbyt szerokiej działalności i poza organizacją koncertów dla szkół powszechnych nie urządziło żadnego koncertu publicznego.

Jeśli chodzi o prace Konserwatorium, to poza urządzanymi co miesiąc wieczorkami muzycznymi, których wykonawcami są uczniowie tej uczelni, a które mają za zadanie oswoić młodocianych adeptów z estradą i publicznością, — zorganizowano z inicjatywy prof. A. Dobkiewicza oryginalny „Konkurs szopenowski w miniaturze". W konkursie tym wzięło udział 13 ubiegających się o palmę pierwszeństwa uczniów Konserwatorium. Jury, w skład którego wchodził m. in. delegat Min. W. R. i O. P. mjr. Lidzki-Śledziński z Warszawy, przyznało pierwszą nagrodę doskonale się zapowiadającej pianistce p. Korwin-Korotkiewiczównie. Poza tym duże zainteresowanie w sferach kulturalnych Łodzi wzbudził popis uczniów Konserwatorium, w ramach którego najbardziej ciekawie przedstawiały się występy uczniów klasy fortepianowej prof. Dobkiewicza. Jedyna ta uczelnia muzyczna w Łodzi mimo ogólnego kryzysu rozwija się doskonale i niebawem zamierza stworzyć nową klasę instrumentalną, a mianowicie: organową.

Ruchliwy, pełen inicjatywy i osiągający coraz lepsze rezultaty na niwie krzewienia muzyki Związek Zawodowy Muzyków Chrześcijan zorganizował w okresie sprawozdawczym sześć poranków symfonicznych. Poranki te materialną podstawę miały w poparciu finansowym Wydziału Oświaty i Kultury m. Łodzi oraz Polskiego Radia, które pierwsze części koncertów transmitowało na całą Polskę. Trzonem i głównym ośrodkiem pracy związkowców jest niedawno powstała orkiestra symfoniczna, która w chwili obecnej przedstawia najpoważniejszą komórkę zespołową. O ile spodziewana „adoptacja" tej orkiestry przez rozgłośnię łódzką Polskiego Radia, która przecież jako rozgłośnia drugiego co do wielkości miasta Polski ma chyba prawo do posiadania własnego zespołu symfonicznego, — dojdzie do skutku, wówczas życie muzyczne Łodzi zyska jednostkę trwałą, nie uzależnioną od niewielkich subwencyj. W chwili obecnej praca orkiestry związkowej, której przewodzi niestrudzony prezes K. Ciesiołkiewicz, jest pracą dającą wyłącznie zadowolenie z dobrze spełnionego obowiązku, ale nie rokującą trwałych podstaw materialnych instrumentalistów. Jak dotąd jednak Polskie Radio, jak się dowiadujemy, nie sprecyzowało swego stanowiska w tej sprawie, a szkoda, bo na to czekają i pp. orkiestranci i muzykalna Łódź. Gdyby tak dobrze zapowiadająca się placówka miała w skutek niezrozumiałej rezerwy ze strony kierowniczych sfer radiowych ulec rozwiązaniu, było by to dla kultury naszego miasta stratą nie do powetowania.

W ramach sześciu koncertów symfonicznych usłyszeliśmy licznych solistów

zarówno miejscowych, jak i zaproszonych artystów stołecznych. Tak więc wystąpili kolejno: Aniela Szlemińska, wytrawna interpretatorka polskiej literatury pieśniarskiej i operowej, Paweł Lewiecki — pianista o wyraźnie zarysowanej indywidualności, bardziej przemawiający w „Koncercie" Różyckiego niż w literaturze chopinowskiej, Barbara Kostrzewska — artystka o nieprzeciętnej kulturze, rozporządzająca wspaniałym głosem i doskonałą techniką koloratury, Jerzy Sulikowski — subtelny odtwórca barwnej „Ballady" Faure'a na fortepian z orkiestrą, Zabeyda-Sumicki — tenor o przemiłej, „jedwabistej" barwie głosu, doskonały w repertuarze lirycznym, oraz Bronisław Nagujewski — wiolonczelista wyraźnie grawitujący również w stronę repertuaru lirycznego nb. najbardziej indywidualności tego artysty odpowiadającego. Z dyrygentów na czoło wysunął się pełen życia Olgierd Straszyński, który zabłysnął zwłaszcza w monumentalnych „Odwiecznych Pieśniach" Karłowicza doskonałym wyczuciem kontemplacyjnego charakteru muzyki tego „piewcy wszechbytu i wiekuistych tęsknot". Straszyński, którego słusznie nazwać można ulubieńcem łódzkiej publiczności, prowadził trzy z wyżej wspomnianych koncertów. Poza tym przy pulpicie kapelmistrzowskim stanęli: Tomasz Kieseweter, stały dyrygent orkiestry związkowej, lepszy w repertuarze klasycznym niż w interpretacji muzyki polskiej oraz Adolf Bautze, stosunkowo najsłabszy, stosujący trochę przesadnie wolne tempa (Symfonia Schumanna).

Poza wyżej wymienionym cyklem poranków symfonicznych orkiestra związkowa wzięła udział w czterech koncertach urządzanych na cele społeczne, a więc: koncert na pomnik St. Moniuszki, na Pomoc Zimową, na dzieci bezrobotnych i koncert z okazji Święta Niepodległości.

W Filharmonii w okresie sprawozdawczym odbyło się szereg t. zw. koncertów mistrzowskich, w ramach których usłyszeliśmy jednego z najwybitniejszych chopinistów polskich — Henryka Sztompkę, często występującego w Łodzi Imre Ungara, Ignacego Friedmanna (dwukrotnie), Shurę Cherkassky'ego i Aleksandra Unińskiego, który co raz wyraźniej skłania się ku muzyce współczesnej. Dyrygenci dwuch koncertów symfonicznych Łódzkiej Orkiesty Symfonicznej — Bierdiajew i Pahlen nie przedstawiają żadnych rewelacyjnych wartości. Neumark, dyrygent ostatniego koncertu nie zdołał mimo rzetelnego wysiłku narzucić orkiestrze rysów własnej interpretacji. Występ orkiestry Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją Szymona Goldberga zapoznał nas z tym sprawnym i doskonale brzmiącym zespołem. Goldberg okazał się dyrygentem słabym a jako skrzypek-interpretator Bacha (Koncert E-dur) nie wykazał wyczucia właściwego, monumentalnego stylu bachowskiego. Za to prawdziwą ucztą było wykonanie Septetu Beethovena przez Szymona Goldberga wraz z instrumentalistami Filharmonii. Muzyka wokalna na estradzie Filharmonii przedstawia się najsłabiej ilościowo: poza

Mario Firesco usłyszeliśmy tylko przereklamowany kwartet Kedroffa, przeciętny materiałem głosowym i operujący niewybrednym repertuarem.

Roman Iżykowski

POZNAŃ

Wystawiono tutaj „Turandot" Pucciniego. W drukowanych przy programach objaśnieniach podano wiele szczegółów, informacyj, komentarzy tyczących się tej opery, oraz osobistych wypowiedzi Pucciniego i osób blisko związanych z realizacją ostatniego jego dzieła (reżyser, kapelmistrz, librecista). Czytając to wszystko — szczególnie myśli samego Puccini'ego oraz cytaty z jego listów i wskazówek technicznych, które lubił uzupełniać i uzasadniać wynurzeniami natury estetyczno-metafizycznej — wyrywa się mimowoli westchnienie: „si tacuisses...", takie to jest płaskie, dziecinne, prowincjonalne i megalomańskie. A głównie, że sądy te i opinie — o ile są rzeczywiście autentyczne — wyprzedzając ocenę dzieła przez czas, zdystansowały je tak dalece, że kiedy dziś patrząc i słuchając dzieła porównywamy opinię własną autora o nim i czytamy jego pragnienia i nadzieje w związku z tym dziełem, robi nam się nieswojo, i nie możemy już prawie dostrzec łączności pomiędzy jednym a drugim.

W publikowaniu myśli i zapatrywań kompozytorów w odniesieniu do ich dzieł tkwi, jak się okazuje, wiele niebezpieczeństw, a między innymi i to, że czytając tego rodzaju enuncjacje samych twórców łatwo jest przeciętnemu słuchaczowi podać w wątpliwość powagę i celowość twórczości powstałej z tak wątpliwych „głębin" i w ten sposób przez samego twórcę komentowanej. Trudno przecież takiemu sceptykowi tłumaczyć, że w sztuce należy właściwie odłączać człowieka od jego dzieł. Trudno dlatego, że — choć jest to zdanie bardzo rozpowszechnione, — to jednak nikt na serio w nie nie wierzy. Bo jak to uwierzyć? Niepodobieństwem przecież, błędem i fałszem psychologicznym było by spodziewać się, że maleńki duchem człowieczek potrafi stworzyć wielkie dzieło.

Inna rzecz, że miara wielkości jest w naszych oczach tak względna i tak zależna od tego na jakim wzniesieniu człowiek sam stanął!

Ale też im wyżej wzniósł się człowiek oceniający zjawiska, tym dobitniej widzi współbieżność twórcy i jego dzieł, i tym jaśniej widzi szczelinę w rozumowania rozdzielającym w twórczości subiekt od obiektu.

Oceniając „Turandot" pod umiarkowanym kątem widzenia („bourgeoisement", jakby powiedział filister francuski) należy podnieść wysoki poziom faktury i znaczną — w porównaniu z innymi operami Pucciniego — postępowość środków. To wszystko przy znacznym jednak spadku napięcia i poziomu inwencji. Najbardziej udane są sceny dramatyczne i zespołowe, liryka natomiast nie osiąga już poziomu Cyganerii, czy Butterfly.

Wykonanie — jak zwykle na premierach w Poznaniu — bardzo staranne

i dobre. Poziom śpiewaczy doskonały, bo Turandotę śpiewała p. Zawadzka, Lin p. Latoszewska (bardzo subtelnie, muzykalnię i głosowo znakomicie) a Calafa p. Woliński doskonale tego wieczoru dysponowany.

Dekoracje p. Szpingiera były żywo oklaskiwane. Zresztą zasłużone oklaski dostały się wszystkim, bo ustalił się tu zwyczaj nie na wielkich scenach chyba podpatrzony — że po drugim akcie kurtyna zaraz się znów podnosi i już nie opada. Robi się owacja z kwiatami, uściskami i oklaskami dla wszystkich a szczególnie dla tych, którzy działają niewidoczni jak reżyser, dekorator, kapelmistrz. Tych szczególnie ciepło się oklaskuje. I to jest oczywiście dobrze, bo w ten sposób niema pokrzywdzonych, tak jak na tych scenach, gdzie owacyj się nie robi.

Dyrygował z rozmachem dyr. Latoszewski.

Gościnne występy p. Bandrowskiej w Cyganerii, Cyruliku i Lakme były jednym wielkim tryumfem tej wspaniałej śpiewaczki tak tutaj cenionej i lubianej a tak rzadko słyszanej.

Z operowych pozycyj zanotować należy jeszcze wznowienie Mignon z p. Szabrańską w roli tytułowej i pp. Latoszewską, Fantanówną i Wolińskim w dalszych partiach głównycb.

Z dwóch koncertów symfonicznych jeden poświęcony był wyłącznie Karłowiczowi z okazji rocznicy jego śmierci. Dyrygował dyr. Latoszewski, który lubi ten rodzaj muzyki i zasadniczo przekonywująco ją interpretuje.

Solistką była Irena Dubiska grająca koncert skrzypcowy z wielką powagą i dojrzałością artystyczną.

W programie były ponadto: „Odwieczne Pieśni", „Rapsodia litewska" i „Gołąbka", niewiadomo dlaczego tak mało grywana i lekceważona.

Drugim koncertem dyrygował Józef Oziminski, który na występach w Poznaniu ożywia się bardzo i daje z siebie niezwykle dużo. Orkiestra gra z nim z prawdziwą przyjemnością, co bardzo podnosi jej skalę wykonawczą. Cały zespół zyskuje na dźwięku, na technice, na precyzji rytmicznej i intonacyjnej (dęte np. nie spóźniają się tak, jak zwykle) i jest bardziej jednolity. Oziminski jest przy tym wybornym akompaniatorem. Widać jak solistom przyjemnie jest z nim grać — taki jest spokojny, pewny i dokładny. To też Wanda Piasecka — której tu dawno nie słyszeliśmy, mogła z największą swobodą grać kapryśną Wanderersphantasie — Schuberta-Liszta i wykazać w niej całą pełnię olbrzymich postępów technicznych i artystycznych, jakie w ostatnich latach zrobiła. Rytm, dźwięk, palce, kultura odtwórcza wzrosły w niej zadziwiająco wysoko i pasują ją dziś na pianistkę wysokiej klasy.

W programie tego koncertu usłyszeliśmy znów Karłowicza: nader rzadko grywaną „Smutną Opowieść", w której jest sporo dobrej muzyki ale nie dobrze zbudowanej. Dlatego należałoby tę partyturę przystosować do praktyki estradowej, aby móc ją częściej wykorzystywać. A wykorzystać trzeba —

jak również i „Gołąbkę" — bo na tle dzisiejszej jałowizny ogólnej te partytury nabierają naprawdę żywych kolorów. Widać to było dobitnie w zestawieniu z granym na tymże koncercie kawałkiem (bo inaczej tego nie można nazwać) Richarda Straussa p. t. „Feuersnot". Jest to wprawdzie wczesny utwór (opera, pisana podobno w 1911 r.) tego kompozytora, ale pisany już z dużą techniką. Tym bardziej razi w nim dysproporcja pomiędzy treścią a szatą zewnętrzną.

W drugiej części koncertu wykonana była zgrabnie i starannie symfonia g-moll Kalinnikowa.

Trzeci w tym okresie Koncert Symfoniczny miał bardziej atrakcyjny niż zazwyczaj program, miało się bowiem możność słyszenia na tym samym koncercie i „Klasycznej Symfonii" Prokofiewa i „Fontan rzymskich" Respighiego i „Śmierci i Wyzwolenia" Straussa. Nie są to żadne nowości, nawet dla Poznania, ale rzadko się je tu gra — szczególnie Prokofiewa i Respighiego. — To też z zaciekawieniem i przyjemnością były słuchane, i to tym bardziej, że wykonane były z widoczną starannością, aczkolwiek nie z tą swobodą techniczną i interpretacyjną, jakiej by wymagały. Dotyczy to szczególnie Prokofiewa i Straussa. Solistką była France Ellegaard, grająca Koncert Czajkowskiego. Na podstawie dotychczasowej znajomości stylu gry i techniki tej artystki trudno mi było wyobrazić ją sobie grającą tak przesyconą emocjonalnością, tak przeładowaną ekshibicjonizmem uczuciowym muzykę Czajkowskiego. Wywiązała się jednak z trudnego zadania z podziwu godną umiejętnością, kulturą i wyczuciem tego, co w tej muzyce jest ogólnoludzkiego, zdobywając swoim kulturalnym muzycznie i tak świetnym technicznie wykonaniem wielkie powodzenie. Dyrygował Zygmunt Latoszewski, który był doskonale tego wieczoru usposobiony.

Recitali była dwa i to fortepianowe: Sztompki i Łukasiewicza. Sztompka grał w pałacu Działyńskich na czwartku literackim, poświęconym pobytowi Chopina na Majorce. Opowiadał o tym pobycie W. Hulewicz a Sztompka wykonywał wymieniane w opowiadaniu utwory. Miało to charakter bardzo miły, intymny, właściwie nowy i przy tym wysoce artystyczny. Szczupła sala, choć zatłoczona, dała możność słuchania tej mieszanej produkcji tylko niewielkiej stosunkowo ilości osób. Reszta musiała odejść od kasy i czekać następnej okazji, która oby się nadarzyła niedługo, bo zaiste niezrozumiałe jest dlaczego Poznań nie ma możności usłyszenia Sztompki ani na tym pamiętnym wieczorze, ani na recitalu.

Recital Fr. Łukasiewicza bardzo popularnego i lubianego tu też pianisty wypełnił salę św. Marcina liczną i doborową publicznością. Usposobiło to doskonale koncertanta, który swą zmienną często i kapryśną aurę artystyczną trzymał tym razem doskonale na wodzy, dając szereg kapitalnych wykonań— szczególnie w Chopinie — co wywołało gorący oddźwięk w słuchaczach.

W Konserwatorium odbyła się pierwsza w tym roku publiczna audycja

orkiestrowa, którą prowadził dyr. Jahnke. Orkiestra przygotowana była bardzo dobrze i w brzmieniu swym (szczególnie w dętych) coraz bardziej wyzwala się z uczniowskiego poziomu. Kwintet nabiera również głębszego dźwięku i podnosi się technicznie. Druga symfonia Schuberta B-dur wypadła w tych warunkach bardzo udatnie i dawała chwilami złudzenie, że słucha się zespołu „wyzwolonego". Nużąca w swej drobiazgowości „Tafelmusik" III, nr. 1. Telemanna jest doskonałym studium dla klasy ork., ale nie daje efektu na popisie. Należało ją przynajmniej uzupełnić przez continuo.

Pozostaje mi wreszcie powiedzieć o dwóch młodych talentach, które dały się ostatnio poznać publicznie. Jednym z nich jest Roman Padlewski, którego usłyszeliśmy w roli skrzypka na wspomnianym właśnie popisie Konserwatorium.

Roman Padlewski kończy w tym roku Konserwatorium i koncert Beethovena, który wykonał z orkiestrą na popisie, jest jednym z punktów jego programu dyplomowego. Jeżeli cały program zagra tak, jak grał na popisie Beethovena, to należałby mu się ze skrzypiec wysoki stopień na dyplomie. Poza skrzypcami uprawia Roman Padlewski muzykologię, kompozycję i dyrygowanie, znajdując jeszcze czas na pełnienie obowiązków recenzenta w „Dzienniku Poznańskim". Działalność, jak widzimy bardzo rozległa i intensywna.

Drugim młodym talentem jest Bronisław Młodziejowski, który karierę pianisty zamienił na kapelmistrzowską i pracuje w operze. Narazie zdecydował się zadyrygować operetką, co jeśli idzie o rzemiosło kapelmistrzowskie jest bardzo dobrym i pożytecznym startem. Pełne walory muzyczne młodego kapelmistrza ocenić jednak będzie można — i tak też wypada — dopiero na prawdziwym dziele muzycznym, co oby nastąpiło jaknajprędzej

St. Wiechowicz.

TORUŃ

Najważniejszym wydarzeniem w ostatnim okresie był w dn. 26 lutego pierwszy zjazd delegatów Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu. Wygłoszone przemówienia, oraz sprawozdania z dotychczasowej działalności P. T. M. dały jaknajbardziej optymistyczny pogląd na rozwój muzyki na Pomorzu. Osiągnięcia ostatnich trzech lat są rzeczywiście imponujące. Rozwój Konserwatorium w Toruniu, stworzenie sieci oddziałów P. T. M. na prowincji, zapoczątkowanie i wzmożenie ruchu koncertowego w Toruniu i na prowincji, stworzenie stałej orkiestry symfonicznej w Toruniu, zapoczątkowanie organizacji szkół muzycznych w większych ośrodkach Pomorza — wszystko to zostało dokonane w okresie trzyletniej reorganizacji P. T. M. pod przewodnictwem dotychczasowego kuratora-sędziego A. Hermana i dyrektora Piotra Perkowskiego.

Prezesem nowoutworzonego Zarządu Głównego P. T. M. wybrany został sędzia A. Herman.

W ramach programu zjazdu odbył się popis uczniów klas fortepianowych Konserwatorium Toruńskiego, który wskazał na wysoki poziom osiągnięć w pedagogice fortepianowej. Szczególnie wyróżnili się uczniowie: dwunastoletni Józef Walczak (klasa prof. Ireny Kurpisz-Stefanowej) w wykonaniu pierwszej części Koncertu C-dur Mozarta, oraz czternastoletnia Regina Smendzianka (klasa prof. Henryka Sztompki), która wykonała Wariacje C-moll Beethovena.

W dn. 12 marca odbył się w Toruniu występ Kwartetu Polskiego z Poznania w składzie: Zdzisław Jahnke i Władysław Witkowski (skrzypce), Tadeusz Szulc (altówka) i Dezyderiusz Danczowski (wiolonczela). Ładny i efektowny program zawierał muzykę słowiańską: Kwartet smyczkowy Piotra Czajkowskiego, Kwartet smyczkowy Tadeusza Jareckiego, oraz Kwintet fortepianowy Antoniego Dworzaka z udziałem pianistki Gertrudy Konatkowskiej. Kwartet Polski zaprezentował się bardzo dodatnio jako najlepszy stały zespół kameralny w Polsce o wyrównanym brzmieniu, precyzji technicznej i muzykalnej interpretacji.

W marcu przewidziany jest w Toruniu cykl koncertów (ok. 10) o różnym charakterze, z których dochód przeznaczony jest na cele Pomocy Zimowej.

Cantus

WILNO

Kazimierz Hardulak

W jesieni ub. r. stanowisko kapelmistrza wileńskiej orkiestry symfonicznej objął z ramienia Klubu Muzycznego Kazimierz Hardulak. W młodym artyście zyskaliśmy wybitną siłę kapelmistrzowską. Mieliśmy sposobność widzieć Hardulaka dyrygującego kilku symfoniami Beethovena. W realizacji tego trudnego zadania wykazał Hardulak pierwszorzędne walory: nieprzeciętną muzykalność, wrażliwość kolorystyczną (bardzo silnie rozwiniętą), opanowanie i ekonomię ruchów i wreszcie wybitną pamięć muzyczną. Na specjalne zaś wyróżnienie zasługuje zdolność dużego skupienia wewnętrznego i umiejętność sugestywnego przenoszenia wewnętrznej ekspresji na zewnątrz. Dzięki tym walorom, muzyki Hardulaka słucha się zawsze z zainteresowaniem; jest świeża, bezpośrednia i szczera.

Obok sztuki kapelmistrzowskiej uprawia Hardulak śpiew. Posiada ładny, wyszkolony tenor, którym włada swobodnie i muzykalnie. Interpretacja wykonywanych aryj i pieśni znajduje się u Hardulaka na bardzo wysokim muzycznym poziomie. Słowem Hardulak to bardzo bujna, młoda indywidualność artystyczna, realizująca już dziś w wysokim procencie pokładane w nim nadzieje.

Wileńska orkiestra symfoniczna

Zasadnicza reorganicja zespołu symfonicznego nastąpiła w 1935 r. poczem postępowała sukcesywnie rok po roku. W rezultacie w jesieni u. r. powołano do życia T-wo artystów orkiestry symfonicznej, skupiające dziś na terenie Wilna wszystkie wybitne siły orkiestrowe. Wzajemnym wysiłkiem muzyków wileńskich osiągnęło ono poważny poziom wykonawczy. Dzisiaj Wileńska orkiestra jest bardzo poważnym współczynnikiem polskiego życia muzycznego; placówka wileńska jest jedną z najczynniejszych pomimo najgorszych warunków ekonomicznych, w jakich pracuje.

Ostatnie Koncerty

Wymienić należy tu dwa koncerty symfoniczne z czwartą i siódmą Beethovena na czele i jeden Kameralny z Symfonią pożegnalną Haydna i dość skromną Suitą antyczną Poradowskiego w programie. Koncertem dyrygował Hardulak. Dużą atrakcją był występ klawesynistki p. M. Trombini-Kazuro, która odegrała szereg utworów 18-go w. budząc duże zainteresowanie tak swoją grą jak i klawesynem, którego w Wilnie od trzydziestu lat nie słyszano. W ostatni dzień marca koncertowała Aniela Szlemińska i Zygmunt Jeśman. Szlemińska ma już swoją ustaloną pozycję wybitnej pieśniarki. Natomiast młody pianista wileński, Zygmunt Jeśman, który po długiej przerwie powrócił do działalności artystycznej, okazał wiele cennych walorów, zwłaszcza jako wykonawca odpowiedzialnej Fantazji op. 12 Szymanowskiego. Jeśman potrafił wydobyć z tego trudnego utworu właściwą mu treść. Młody pianista czuje się doskonale w tym typie muzyki, którą reprezentuje utwór Szymanowskiego. Widocznie muzyka ta pozwala Jeśmanowi najłatwiej na wydobycie swej indywidualności szczególnie wrażliwej na typ muzyki ekspresjonistycznej. W każdym razie Jeśman wykonaniem Fantazji potrafił bardzo żywo zainteresować swoją sztuką gorąco oklaskującą go publiczność.

irma

Z WYBRZEŻA

Gdynia żyje pod znakiem teatru i... koncertu symfonicznego. O teatrze mówi się tu już oddawna, jest to bowiem kwestia nader ważna i wcześniej czy później musi być zrealizowana. Jeśli chodzi o koncert symfoniczny, zainteresowanie jest ogromne, bo to przecież pierwsza tego rodzaju impreza od niepamiętnych czasów. Pod dyrekcją kapelmistrza Marynarki Wojennej kpt. A. Olszewskiego wystąpić mają: orkiestra Marynarki Wojennej, wzmocniona przez członków gdyńskiego Towarzystwa Muzycznego, a solistami są: śpiewaczka p. Teodora Becka-Frankiewiczowa i skrzypek dyr. Szkoły Muzycznej Zdz. Roesner. W programie: „Euryanthe" Webera, „Preludia" Liszta, pieśni Mozarta, Symfonia Haydna i Koncert skrzypcowy Mendelsohna.

Koncert ten, to niejako symbol zjednoczenia poszczególnych przedstawicieli życia muzycznego Gdyni w jedną całość z przewodnią myślą podniesienia kultury muzycznej wśród publiczności. I rzeczywiście szereg czynników składa się na nasz optymistyczny pogląd na tę sprawę.

A więc współpraca wartościowego dyrygenta ork. Marynarki Wojennej kpt. Olszewskiego z gdyńskim Towarzystwem Muzycznym, Szkołą Muzyczną im. Fr. Chopina i chórem „Symfonia"; nowy zarząd Tow. Muzycznego z vice-Komisarzem Rządu inż. Wł. Szaniawskim, jako prezesem, kompozytorem not. Berezą, jako viceprezesem i dr Michalskim, naczelnikiem wydziału kultury i oświaty w Komisariacie Rządu na czele.

Z radością obserwujemy wybitny rozwój Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina, która liczy obecnie około 150 uczniów, wobec czego dotychczasowy lokal i zespół pedagogiczny okazuje się wystarczający.

Wstawienie do gmachu Komisariatu Rządu doskonałego półkoncertowego fortepianu Blüthnera, będącego własnością Szkoły Muzycznej, umożliwiło Polskiemu Radiu stworzenie punktu mikrofonowego w Gdyni, z którego transmisje są bardzo dobre. Nawiązanie kontaktu bezpośredniego z Radiem i Pomorskim Towarzystwem Muzycznym w Toruniu niewątpliwie przyczyni się również do ożywienia ruchu muzycznego w Gdyni.

Kaszuba

ZE STOW. MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Program XII audycji zorganizowanej w dzień urodzin J. S. Bacha (21 marca) zawierał:

J. S. Bach: Sonaty E i G (Nr 3 i 6) na skrzypce i cembalo, Fantazję a (I-sze wykonanie) na cembalo; F. Couperina: Passacaille i „Les Fastes de la grande et ancienne Menestrandise" na cembalo; F. M. Veracini: Sonata e na skrzypce i b. c. (cembalo).

Wykonawcami byli: Irena Dubiska (skrzypce) i Schle Michalke, klawesynistka z Berlina.

Na XIII audycji były wykonane:

H. I. F. Biber: Sonata-misterium „Chrystus na Górze Oliwnej" na skrzypce i organy (T. Ochlewski i B. Rutkowski); I. S. Bacha: 2 chorały na organy, Adagio na flet, skrzypce i fortepian; C. F. Haendel: Allegro na tenże zespół (H. Bartnikowski, M. Halin, S. Nadgryzowski); G. Ph. Telemann: Tafelmusik 1733 II Nr 2 na fagot, 2 flety i b. c. (H. Bartnikowski, I. Głowniewski, B Orłow); Mozart: 3 sonaty na organy i zespół smyczkowy (B. Rutkowski).

KRONIKA

POLSKA

WARSZAWA

Na czwartkowych koncertach symfonicznych Polskiego Radia wykonano między innymi po raz pierwszy „Wariacje symfoniczne" Witolda *Lutosławskiego* i „Suitę na orkiestrę" (pierwsze wykonanie w całości) Romana *Palestra.*

*

Ostatnio został rozstrzygnięty konkurs muzyczny Min. Spraw Wojskowych na marsz defiladowy z fanfarami. Pierwszej nagrody nie przyznano. Dwie drugie nagrody otrzymali Lucjan *Nebeski* z Przemyśla i Pius *Dudziński* z Dęblina.

*

Pułk artylerii przeciwlotniczej im. Marszałka E. Śmigłego-Rydza ogłasza konkurs na napisanie marsza na orkiestrę dętą z fanfarami, w stroju es. 1) Marsz winien mieć charakter uroczysty, z tym by się ewentualnie nadawał do defilady w szyku pieszym. 2) Na pamiątkę udziału pułku w zajmowaniu Śląska, pożądane jest oparcie go na motywie jednej z pieśni górników zaolziańskich. 3) Konstrukcja marszu winna pozwalać na podłożenie tekstu do powyższej piosenki. 4) Czas wykonania marszu 2—3 minuty. 5) Pułk zastrzega sobie prawo poczynienia poprawek, w porozumieniu z autorem. Za utwór wybrany będzie przyznana nagroda 350 zł. Utwory w partyturze na orkiestrę dętą w głosach orkiestr o wyciągu fort. należy nadsyłać: Pułk artylerii przeciwlotniczej im. Maszałka E. Śmigłego-Rydza w Warszawie. Do przesyłek należy dołączyć zapieczętowane koperty z tytułem marszu. Wewnątrz kopert należy podać imię, nazwisko i adres autora. Otwarcie kopert odbędzie się komisyjnie dnia 1 lipca b. r.

BYDGOSZCZ

W okresie Zielonych Świątek odbędzie się w Bydgoszczy *Zjazd chórów pomorskich.* Organizatorem zjazdu jest Bydgoski Okręg Pomorskiego Związku Śpiewaczego. Nad Zjazdem objął protektorat Wojewoda Pomorski p. min. Raczkiewicz. Spodziewany jest przyjazd chórów także z innych dzielnic Polski.

*

Organizowane co miesiąc przez Towarzystwo Muzyczne w Bydgoszczy Koncerty popularne dla szerokich rzesz pracowniczych cieszą się b. dużym powodzeniem. Programy Koncertów uwzględniają muzykę symfoniczną, chóralną oraz solistyczną.

*

Miejskie Konserwatorium Muzyczne w Bydgoszczy przygotowuje na wielki czwartek wykonanie „Requiem" Mozarta, z udziałem Orkiestry Symfonicznej M. K. M., połączonych chórów M. K. M. „Lutni" i „Św. Cecylii" oraz solistów: pp. H. Dudzicz-Latoszewskiej, E. Szabrańskiej, W. Raczkowskiego i K. Urbanowicza. Dyryguje Alfons Rösler.

CZĘSTOCHOWA

Tow. Śpiew. „Lutnia" wznowiło swe prace po kilku latach bezczynności. W marcu odbył się inauguracyjny koncert symfoniczny towarzystwa. Orkiestra Lutni, złożona z 60 osób odegrała pod dyrekcją prof. E. *Mąkoszy* — program

złożony wyłącznie z kompozytorów polskich, który obejmował utwory: Andrzejewskiego, Statkowskiego, Wieniawskiego i Zarzyckiego. Solistką koncertu była Irena Dubiska.

KATOWICE

W Katowicach odbył się VI koncert symfoniczny Tow. Muzycznego W programie był Mozart, Haydn, Beethoven (VIII symfonia), oraz Moniuszko, Młynarski i Cyrus-Sobolewski. Solistą wieczoru był K. Borzyk, który wykonał koncert wiolonczelowy D-dur Haydna. Dyrygował p. O. Straszyński z Warszawy.

KĘPNO

Nowym dowodem aktywności chórów wielkopolskich jest założenie przez Tow. śpiewacze okręgu Kępińskiego — pisma, p. t. „Nowiny Śpiewacze", poświęconego praktycznym wskazówkom dla członków chórów oraz życiu organizacyjnemu Okręgu. W ostatnim numerze tego pisma znajdujemy apel do zbierania pieśni ludowych pow. Kępińskiego. Życzyć by należało, by ta piękna myśl została zrealizowana metodami nowoczesnymi, przez nagranie na fonograf czy płyty, by nadać w ten sposób zbiorowi wartość dokumentarną, naukową.

KRAKÓW

W czasie Dni Krakowa (4—23 czerwca b. r.) odbędzie się szereg imprez muzycznych. Przewidziane są wieczory chopinowskie w Salach Zamku Wawelskiego, Koncert chórów na dziedzińcu wawelskim, Koncerty Polskiego Radia poświęcone muzyce polskiej i obcej, wieczory serenad na dziedzińcu Biblioteki Jagiellońskiej i inne imprezy muzyczne.

POZNAŃ

Staraniem Koła Muzykologów Uniw. Pozn. odbył się 27 marca b. r. w Poznaniu wieczór muzyki klawesynowej, w wykonaniu p. *Schle Michalke.* Słowo wstępne poświęcone klawesynowi i renesansowi muzyki dawnej wygłosił prof. dr. L. Kamieński. Program obejmował utwory J. S. Bacha, J. Ch. de Chambounières, Couperin'a oraz Kantatę Hassego „Pallido il volto", na sopran, flet i klawesyn w wykonaniu prof. Lindy Kamieńskiej, ze współudziałem prof. Boczka i p. Michalke. Ciekawym punktem programu były tańce polskie z tabulatur szwedzkich, w opracowaniu prof. dr. Kamieńskiego.

*

Ostatnio obchodziła 20-lecie pracy pedagogicznej Ludwika *Marek-Onyszkiewicza.* Córka świetnego pianisty lwowskiego, wykształconego w szkole Liszta — zaczęła karierę artystyczną sama, jako pianistka, by później poświęcić się wyłącznie śpiewowi. Po studiach we Lwowie u śp. Stróżeckiej — pracowała w Paryżu pod kierunkiem H. Lamoureux, a później we Włoszech, u Pettigiani i prof. Carignani. Koncertowała w Europie i Ameryce. Obecnie od szeregu lat prowadzi klasę śpiewu w szkole im. Karłowicza w Poznaniu, która to uczelnia zorganizowała prof. Marek-Onyszkiewiczowej obecny jubileusz. 27 marca odbył się Koncert ku czci jubilatki, w którym wzięli udział artyści operowi, prof. Feliks No-

wowiejski, prof. Łukaszewicz, Bronisław Młodziejowski i inni.

*

10 marca b. r. minęło 20 lat od śmierci Ks. Józefa *Surzyńskiego*, wydawcy „Monumenta Musices Sacrae in Polonia" — reformatora chóru Katedralnego w Poznaniu, w duchu muzyki liturgicznej, kompozytora, pisarza muzycznego itd. Czyby nie należało zorganizować z okazji tej rocznicy — uroczystości, ku czci tak zasłużonego muzyka?

*

Staraniem Zw. Naucz. Szkół Powsz. w Sosnowcu przy finansowym poparciu zarządu miejskiego i wspólnie z dyrekcją szkoły muzycznej im. St. Moniuszki — odbyły się w dniu 22 marca rb. poranki muzyczne dla dziatwy szkół powszechnych, poświęcone twórczości Stanisława Moniuszki. Program wykonali: orkiestra symfoniczna 73 pp. pod dyr. kpt. Kanasia, Halina Romeyko-Chmielowska i Natalia Stokowacka (sopran), Jerzy Nowicki (baryton) oraz dyr. Ewa Horbaczewska (akompaniament). Serdeczne i żywiołowe zainteresowanie porankami ze strony dziatwy szkolnej skłoniło organizatorów do urządzenia jeszcze kilku poranków dotyczących twórczości Karłowicza, Noskowskiego i Żeleńskiego.

TORUŃ

Pomorski Związek Śpiewaczy zapoczątkował wydawnictwo dwóch biblioteczek nutowych: dla chórów mieszanych i męskich oraz dla młodzieży szkolnej. W pierwszej z nich ukazało się już 18 numerów. Są to utwory świeckie (z których wiele jest poświęconych morzu) i kościelne, kompozytora pomorskiego prof. Z. Moczyńskiego.. Biblioteczka druga przynosi pieśni narodowe, utwory Z. Moczyńskiego i J. Wieczorka. Obie biblioteki redaguje prof. L. Kić z Torunia, który też wydał świeżo zbiorek pieśni kościelnych, mający na celu ujednostajnienie śpiewu Kościelnego w diecezji chełmińskiej.

MUZYKA I MUZYCY POLSCY ZA GRANICĄ

17-tym Koncertem symfonicznym, monachijskiej orkiestry filharmonicznej dyrygował dr. Zygmunt *Latoszewski*, dyr. opery poznańskiej, a solistą wieczoru był Kazimierz *Wiłkomirski*. W programie były między innymi utwory Karłowicza, po raz pierwszy wykonane w Monachium. W sezonie letnim poprowadzi dr. Latoszewski koncert filharmonii monachijskiej w Bad-Kissingen.

*

Opera w Antwerpii robi przygotowania do wystawienia baletu Różyckiego „Pan Twardowski", który ma się ukazać na scenie, jeszcze w bieżącym sezonie.

*

Zespół Baletów Polskich pod dyrekcją L. Wójcikowskiego ukończył tournée po prowincjonalnych miastach Francji. Orkiestrą dyrygował Jerzy Bojanowski, który po dłuższym pobycie w Ameryce powrócił do Europy.

*

Stanisław *Szpinalski*, o którego występach w Ameryce pisaliśmy w poprzednim numerze, 7 kwietnia miał w „Columbia Broadcasting" 30 minutową

audycję poświęconą muzyce polskiej i poprzedzoną prelekcją. W programie Chopin, Paderewski, Szymanowski, Łabuński, Maciejewski, Szeligowski.

*

Wanda *Piasecka* wystąpiła w paryskiej Ecole Normale z recitalem, poświęconym wyłącznie Chopinowi.

*

Witold *Małcużyński* przed recitalem warszawskim, koncertował w Lille i w Budapeszcie, gdzie z akompaniamentem Mieczysława *Mierzejewskiego* grał Koncert F-moll Chopina, odnosząc wielki sukces.

*

Jerzy *Czaplicki*, po występach w Civic Opera w Chicago, Buffalo, Filadelfii i Detroit wraca do Europy. Obecnie będzie śpiewał we Francji (Marsylia, Tuluza, Nicea). Na sezon jesienno-zimowy podpisał już Czaplicki kontrakt z agencjami włoskimi na występy w „Falstaffie" i „Klejnotach Madonny".

*

Pamiętniki Paderewskiego ukażą się niedługo w wydaniu firmy Collins. W przedmowie do pamiętników pisarka amerykańska Mary Lawton porusza stosunek Bernarda Shaw do Paderewskiego i umieszcza między innymi list Shaw'a w którym opisuje wrażenie, jakie na nim zrobiła gra Paderewskiego.

ANGLIA

Londyńska orkiestra filharmoniczna dała ostatnio koncert, poświęcony Mozartowi. W programie były 3 symfonie i Koncert fortepianowy b-moll, wykonany przez Artura Schnabla.

BELGIA

W Brukseli wystawiono ostatnio „La route d'Emeraude" kompozytora flamandzkiego, Augusta de Boeke.

*

Na koncercie, poświęconym wyłącznie współczesnej muzyce belgijskiej, który się odbył w Paryżu — wykonano utwory: J. Absil'a, F. de Bourguignon, Huybrechts'a i G. Lekeu'a.

CHINY

W Katedrze w Jen-czou-fu w prowincji Szantung misjonarze zainstalowali największe w Chinach organy. Instrument, wykonany przez firmę niemiecką, został specjalnie dostosowany do chińskich warunków klimatycznych.

EGIPT

Teatr królewski w Kairze wystawił ostatnio z wielkim powodzeniem „Otella" Verdiego, pod dyrekcją Mario Pilogatti.

*

Radio egipskie trzyma rękę na pulsie nowoczesnej muzyki wyprzedzając pod tym względem niejedną rozgłośnię europejską. Ostatnio zapowiedziano wykonanie Sonaty na flet i fortepian Roberta Casadesus, 7-my kwartet Beli Bartoka, utwory Szostakowicza, Honeggera, Caselli, Strawińskiego i innych.

FRANCJA

Rząd francuski, pragnąc przyjść z pomocą artystom, postanowił z funduszów dla bezrobotnych przeznaczyć 3 miliony franków na honoraria za specjalnie zamawiane dzieła. W ten spo-

sób Germaine Tailleferre, Georges Migot, Paul le Flem, Henri Barraud, Darius Milhaud i Jacques Ibert dostaną po 25.000 franków za jednoaktowe balet lub operę. Jeanne Laleu, Elsa Barraine, Paul Ladmirault, Charles Koechlin i Jean Rivier mają otrzymać po 10.000 franków za utwór symfoniczny.

*

Współczesne kompozytorki francuskie zaprezentowały w Paryżu swoje nowe utwory na wspólnym wieczorze, urządzonym w ramach koncertów Pasdeloup. W programie widniały następujące nazwiska: Jeanne Laleu, Anne Skalsky, Elsa Barraine, Roesgen-Champion i Margueritte Canal.

*

Paryż będzie w tym roku obchodził jubileusz Gounoda a raczej jubileusz jednej z jego oper „Mireille", od której wystawienia po raz pierwszy mija w tym roku 75 lat. Twórca „Fausta" nie zdołał osiągnąć sukcesu innymi operami. Do nielicznych, które się utrzymały dłużej na afiszu i były wznawiane, należy „Mireille", osnuta na poemacie słynnego poety prowansalskiego Mistrela. Obecna rocznica będzie w Paryżu uczczona uroczystym przedstawieniem.

*

Czy msze Gounoda mogą być wykonywane w czasie nabożeństwa? Na taki temat zabrali głos wybitni przedstawiciele muzyki kościelnej w Paryżu, ze słynnym organistą Józefem Bonnet na czele, dochodząc do wniosku, że poza dwiema mszami (La Messe chorale i Messe de St. Jean Evangeliste) — żadna inna nie odpowiada zaleceniom Motu Proprio Piusa X i nie powinna być wykonywana w czasie obrzędów liturgicznych.

*

W pierwszą rocznicę śmierci Ravela ukazały się 3 książki, poświęcone wielkiemu kompozytorowi. Są to: „Le Ravel" Roland Manuela (wyd. Nouvelle Revue Critique), „Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers (wyd. Tambourinaire) oraz „L'Hommage à Maurice Ravel" (wyd. La Revue Musicale).

*

Jak wiadomo istnieją 2 wersje partii Carmen, wyższa i niższa. Wielu sądzi, że ta druga jest pierwotna. Niepewność rozstrzyga felieton Reynolda Hahna, w Figaro, w którym autor cytuje opinię wdowy po Bizecie, stwierdzającą, że partia wyższa była pierwotna, a została zniżona dopiero przez jej męża ze względu na śpiewaczkę, odtwarzającą Carmen.

HOLANDIA

W Concertgebouw wykonano ostatnio „Nowy Wiek" Igora Markiewicza, pod dyrekcją kompozytora. Sensacją stał się odczyt Markiewicza, wygłoszony przez niego również w Amsterdamie na temat „Dokąd idzie muzyka?"

*

Towarzystwo kompozytorów niderlandzkich ufunduwało nagrodę Alfonsa Diepenbrocka, zmarłego w 1921 r. kompozytora, głównie kościelnego.

ITALIA

Artur Toscanini przyjął, jak donoszą pisma, obywatelstwo amerykańskie. Powodem miało być skrępowanie w sze-

rzeniu sympatii filosemickich, we własnej ojczyźnie.

*

W Rzymie, z ciekawszych oper wystawiono ostatnio: „Salome" R. Straussa, „Finto Arlecchino" Maltiera i „Antiche danze ed arie" Respighiego. W Neapolu miano wystawić „Orlątko" Ibert'a i Honegger'a. W ostatniej chwili jednak z rozkazu władz faszystowskich zakazano przedstawienia.

*

Ennio Porini skończył operę „Horacjusze", przeznaczoną dla „teatru mas". Składa się ona z jednego aktu, trwającego przeszło godzinę, który się kończy apoteozą orła rzymskiego.

*

Superintendent Teatru la Scala w Mediolanie zdecydował utworzyć przy tym teatrze szkołę śpiewu, przygotowującą młodych adeptów do sztuki operowej.

*

Zgodnie z ogólną polityką rządu faszystowskiego, dyrekcja naczelna Radia włoskiego wydała zakaz transmitowania na terenie całej Italii płyt nagranych przez artystów żydowskiego pochodzenia.

*

W bibliotece miejskiej w Catanie znaleziono kompozycję wokalną *Gallus cantavit*, którą skomponował Vincenzo Bellini w wieku 7 lat.

*

We Włoszech wyszedł dekret, zalecający uczenie się gry na instrumentach dętych. Mimo to jednak, spis uczniów szkół muzycznych włoskich za rok 1938/39 wykazuje, że nie zastosowano się zbyt gorliwie do tego zarządzenia. Prym co do ilości uczniów dzierży fortepian (650), potem skrzypce (350), wiolonczela (70), kontrabas (50) i altówka (40). Z dętych instrumentów najwięcej zwolenników pozyskał klarnet (60), obój i waltornia (po 50) i puzon i tuba (po 40). Na harfie uczy się grać 60 uczniów.

*

Z opublikowanego zestawienia dochodów za widowiska we Włoszech, widać, że najmniej zasilają kasę koncerty, bo przyniosły zaledwie 4 miliony lirów na ogólną sumę 748 milionów. Operetki przyniosły 6 milionów, opery 32 miliony. Pozostała suma 325 milionów lirów wpłynęła z fimów.

LUKSEMBURG

25 — 27 kwietnia odbędzie się w Luksemburgu międzynarodowy konkurs dla pianistów, do lat 35, imienia Gabriela Fauré. Konkurs składać się będzie z 2 eliminacji. Pierwsza polegać będzie na odegraniu 4-go Nokturnu i 2-go Impromptu G. Fauré, druga na interpretacji Ballady na fortepian i orkiestrę. Pierwsza nagroda wynosi 20 tys.franków, 3 następne — po 2 tys. franków. Zgłoszenia przyjmuje Tow. Przyjaciół Gabriela Fauré (8 Rue Montpensier, Paris).

NIEMCY

W Berlinie pokazano ostatnio 3 oblicza „Zaczarowanego fletu". Volksoper dała inscenizację opery Mozarta idącą w kierunku realistycznym; Staatsoper dała jej oprawę fantastyczno-irrealną, wreszcie Deutsche Opernhaus — klasyczną. Na 25-tym przedstawieniu

„Fletu" w Volksoper stanął przy pulpicie kapelmistrzowskim — Japończyk, Hidemaro Konoye. Krytyka podkreśla wysoki jego kunszt i wniknięcie w ducha niemieckiej muzyki.

*

W marcu odbyły się w Niemczech dwa ciekawe prawykonania: W Berlinie wykonano Symfonię op. 12 Borysa Blachera, młodego niemieckiego kompozytora, w Lipsku — Drugą Symfonię J. Dawida. Krytyka z uznaniem podkreśla walory obu dzieł.

*

W Bremie znaleziono manuskrypt opery „Doktor Faust", zmarłego przed 117 laty kompozytora — Ignaza Waltera. Jest to pierwsze historycznie opracowanie operowe poematu Goethego.

*

W Moguncji odbyło się pod dyrekcją Swisslera prawykonanie „Utworu Symfonicznego" Antona Bersacka, jednego z wybitniejszych kompozytorów frankfurckich. Na tym samym koncercie wykonano po raz pierwszy w Niemczech ostatni utwór Igora *Strawinskiego*, „Koncert" na orkiestrę kameralną.

*

Niemiecki Instytut Muzyczny dla cudzoziemców organizuje pomiędzy majem a wrześniem b. roku szereg „Meisterkursse" przeznaczonych dla artystów mających już pewne przygotowanie. Wśród wykładowców znajdują się między innymi: Clemens Kraus (kurs dyrygencki); E. Fischer, W. Kempff, E. Erdmann (fortepian); G. Kulenkampff (skrzypce); A. Steiner (wiolonczela); Paul i Franzisca Martienssen-Lohmann oraz Emmi Leisner (śpiew); G. Ramin (organy i klawesyn). Kursy będą odbywać się w pałacu marmurowym w Postdamie, w sali Bacha w Berlinie oraz w kościele Świętego Tomasza w Lipsku. Informacyj udziela Instytut: Berlin-Charlottenburg, Grolmanstr. 36.

*

Ustalono już program tegorocznych przedstawień w Bayreuth: „Holender Tułacz" będzie grany 25 lipca, 4, 8, 16 i 28 sierpnia. „Tristan" — 26 lipca, 5, 10, 14, 17 i 27 sierpnia. „Parsifal" — 27 lipca, 6, 12, 18 i 28 sierpnia. „Złoto Renu" będzie wystawione — 29 lipca i 20 sierpnia, „Walkirie" — 30 lipca i 21 sierpnia, „Zygfryd" — 31 lipca i 22 sierpnia, „Zmierzch Bogów" — 2 i 24 sierpnia. Dyrygować będą: K. Elmondorff, Franz v. Hoesslin, V. de Sabata i H. Tietjen.

SZWAJCARIA

W czasie wystawy narodowej w Zurychu odbędzie się szereg koncertów. Między innymi w programie widnieją utwory Dalcroze'a, Gagnebin'a, René Morast'a Honeggera, Sutera i Hauga Wystawiona będzie również opera Hindemitha: „Mathis der Maler".

*

W Lozańskiej katedrze wystawiono Missa Solemnis Beethovena z udziałem orkiestry romandzkiej, chórów szwajcarskich i wybitnych solistów.

*

Między lipcem a wrześniem odbędzie się w Lucernie wielki międzynarodowy festiwal, na którym wystąpią: Toscanini, Fritz Busch, Bruno Walter, Ernest Ansermet, z solistów zaś: Marian Anderson, Kipnis, Pablo Casals,

Paderewski, Rachmaninow, i Horowitz. Oprócz tego przewidziane są występy kwartetu Buscha i chór kaplicy Sykstyńskiej pod dyrekcją Perosiego oraz Katedry w Strassgurgu pod dyrekcją ks. Hocha.

SZWECJA

Rząd szwedzki ofiarował sumę 3½ miliona franków dla tego, kto będzie posiadał lub odnajdzie wałki woskowe ze śpiewem słynnej śpiewaczki Jenny Lind, nagrane w 1887 roku.

WĘGRY

Bela Bartok wystąpił z żoną Dittą Bartok, również pianistką, na koncercie Société Philharmonique w Paryżu, grając swoją ostatnią sonatę na 2 fortepiany z perkusją.

*

Episkopat węgierski zakazał wykonywania w czasie ceremonii kościelnych wszelkiej muzyki skomponowanej do użytku scenicznego. Dla przykładu, powołują się władze kościelne na marsze weselne, najczęściej wykonywane w czasie ceremonii ślubnych. Jeden z nich, marsz zaręczynowy z Lohengrina budzi asocjację usiłowanego morderstwa, a marsz weselny Mendelssohna, ze „Snu Nocy Letniej" — przypomina o mężu Tytanii, zamienionym w czasie nocy poślubnej w osła.

Z. S. R. R.

Podczas „Dekady muzyki sowieckiej" jaka się odbyła w głównych miastach rosyjskich, wykonano między innymi szereg nowych utworów: „Symfonię poświęconą pamięci Kirowa" Wano Muradeli, 2-ga Symfonię Gołubiewa, koncert wiolonczelowy Prokofiewa, koncert na harfę Glière'a, nowy kwartet Szostakowicza, 16-tą i 17-tą (sic) symfonie Miaskowskiego i t. d.

*

Sławna opera Glinki „Życie za cara", która w Rosji carskiej przez 80 lat odgrywała rolę opery oficjalnej, po rewolucji znalazła się oczywiście na indeksie. Obecnie jednak została wygrzebana z archiwów i ma być wystawiona w bieżącym roku w Moskwie, ale przy zasadniczej zmianie treści. Podczas gdy dawniej opera przedstawiała bezgraniczne oddanie się chłopa rosyjskiego swemu monarsze, w obecnej, ocenzurowanej przeróbce staje się symbolem patriotyzmu chłopa rosyjskiego walczącego z najazdem „arystokratów" polskich.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor: KONSTANTY REGAMEY

Zakł. Druk F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15

LA MUSIQUE EN POLOGNE

INFORMATIONS GÉNÉRALES



APPENDICE

AU 4-ME NUMÉRO DE „MUZYKA POLSKA"

ÉDITÉ À L'OCCASION DU XVII FESTIVAL DE S.I.M.C
À VARSOVIE ET CRACOVIE
1939

ŻAKŁ. DRUK F. WYSZYŃSKI i S-ka

COMPOSITEURS

KONSTANTY RÉGAMEY

Le développement de la musique polonaise a eu, pour des raisons qu'on a déjà signalées à maintes reprises, un aspect bien différent du développement musical des autres pays. L'art, à l'époque où la Pologne n'était pas indépendante, avait à remplir un rôle spécial, devait être avant tout l'instrument le plus sensible et, en même temps, relativement libre d'expression des espérances et des aspirations nationales. Ce fait a donné à la production artistique en Pologne une empreinte spécifique. Il s'agissait surtout de garder jalousement la tradition nationale et d'éviter toutes influences étrangères. Pour des raisons particulières cette „xénophobie" était surtout prononcée dans le domaine de musique. On y avait d'une part, dans l'oeuvre de Chopin, le modèle idéal de la musique nationale, — d'autre part les principaux courants qui présidaient au développement de la musique européenne du XIX-me siècle venaient de l'Allemagne ou de la Russie, donc des pays dont les influences — on n'a pas de peine à le comprendre — étaient des moins acceptables pour les Polonais.

Il en résulta que presque toute la production musicale en Pologne, vers la fin du XIX-me siècle, se bornait à l'épigonisme de Chopin et Moniuszko et se tenait à l'écart de la musique européenne. Rien d'étonnant que dans ces conditions la Pologne fournissait, à cette époque-là, bien plus de célèbres virtuoses et interprètes que d'éminents compositeurs.

Cet état de choses durait jusqu'à la fin du siècle passé et ce n'est qu'au début du XX-me siècle qu'apparaît en Pologne une

nouvelle orientation artistique. Cinq jeunes musiciens: Karłowicz, Szymanowski, Różycki, Szeluto et Fitelberg ont fondé le groupe nommé „La Jeune Pologne“ dont la devise était de rompre l'exlusivité artistique qui regnait jusque là dans la musique polonaise et, tout en maintenant l'esprit de la tradition nationale, d'enrichir cette musique par les nouvelles acquisitions du langage musical européen. Ce furent surtout des compositeurs allemands — Reger, Strauss, etc. — qui servirent de modèle au groupe de la „Jeune Pologne“ ce qui ne fut sans provoquer les protestations des traditionnalistes.

La mort tragique de Karłowicz — enseveli, il y a 30 ans, par une avalanche aux Tatras — ne lui a pas permis de s'exprimer pleinement, bien que les oeuvres qu'il a eu le temps de créer constituassent déjà, pour la Pologne, une innovation très importante et un pas décisif vers la création du nouveau style qui, tout en étant polonais, ne se trouvait plus en arrière de la musique qu'on composait à cette époque-là en Europe. Cependant le mérite d'avoir conduit jusqu'au bout et pleinement réalisé les idéals de la „Jeune Pologne“ fut réservé à un seul compositeur — Karol Szymanowski. Les autres membres du groupe — comme Fitelberg — ont abandonné la composition ou bien — tel fut le cas de Różycki et surtout de Szeluto — se sont arrêtés au style d'avant guerre et n'ont pas su dépasser leurs propres oeuvres de jeunesse.

Szymanowski seul a réussi à reserrer les liens entre la musique polonaise et la musique européenne et de créer le style polonais moderne. Pendant la Grande Guerre — en travaillant sans éclat et presque isolé à la campagne — il a su ratrapper, par une série d' oeuvres, le courant de la pensée musicale européenne, il s'est débarassé des influences allemandes, si sensibles dans sa production d'avant guerre, pour assimiler à l'art polonais les acquisitions — bien plus importantes pour la musique moderne — des impressionistes français, de Skriabin et de Strawinsky. Ce n'est qu'après s'être muni, de cette façon, des moyens européens les plus „up to date“, qu'il parvint à créer le style foncièrement personnel qui traduisait à travers le „métier“ européen les émotions les plus profondes de l'âme musicale de la Pologne.

Szymanowski a largement puisé à la source intarissable du folklore polonais, étant surtout passionné pour la musique des montagnards des Tatras où se sont conservés, grâce à l'isolement presque complet, les traits les plus archaïques et caractéristiques de la musique populaire. Mais Szymanowski a su également impreigner de l'esprit essentiellement polonais les oeuvres dont la matière musicale n'a rien de commun avec le folklore, en se rapprochant sous ce rapport de son prédécesseur inégalable — Frédéric Chopin. On ne saurait trop répéter que le rapport entre Szymanowski et Chopin était bien différent du rapport entre les épigones chopiniens et l'auteur des „Polonaises". Les épigones ne cherchaient qu'à imiter le style de Chopin, Szymanowski a voulu réaliser les idéals de Chopin dans des conditions modernes et à l'aide de moyens personnels.

Il serait évidemment injuste d'affirmer qu'au début de l'époque de l'indépendance reconquise, la Pologne, en fait de compositeurs, ne possédait que Szymanowski. Toute une pleiade de compositeurs travaillait à côté de lui et indépendamment de lui — des conservatistes comme Nowowiejski, Opieński, Maliszewski, Rytel, Kazuro ou bien des artistes se frayant une autre voie d'expression musicale comme Rogowski, Morawski, Wieniawski, etc. Mais l'activité de ces compositeurs n'a pas servi de modèle pour la je ne génération.

Celle-ci s'est attachée sans réserve à la personnalité suggestive du Maître et a commencé à travailler dans la direction indiquée par lui. Ceci explique une certaine uniformité du style de la première „vague" des compositeurs d'après guerre qui décidaient du climat de la production musicale en Pologne entre 1925 — 1930. Parmi ces musiciens groupés autour de Szymanowski — citons Perkowski, Maklakiewicz, Kondracki. À la même génération appartiennent Sikorski, Szeligowski, Łabuński, Wiechowicz qui s'occupe surtout de musique chorale, Kassern et Poradowski. Bien qu'ils aient été moins liés à la personne de Szymanowski, leur activité se développe à peu près dans la même direction.

Les idéals musicaux de ces compositeurs subissant les suggestions de Szymanowski pouraient être résumés comme suit:

attitude antiromantique en théorie et cependant un certain climat romantique en pratique, prédilection pour le folklore polonais surtout pour les éléments provenants des régions peu „utilisées“ jusqu'à présent, indifférence envers les tendances néoclassiques ou celles de la „Neue Sachlichkeit“, facture relativement moderne, polytonale, genre „Sacre du printemps“, non sans immixtion des éléments impressionistes dans leur sublimation effectuée par Szymanowski.

Cependant Szymanowski lui-même ne désirait jamais que le développement ultérieur de la musique polonaise soit limité à la continuation de son propre style. Il voyait bien le danger que pouvait renfermer l'abus du folklore ou l'étroitesse du style basé sur l'influence d'une seule personne. Il n'exigeait de ses élèves que deux choses: l'indépendance d'invention et l'acquisition du métier impeccable. Et il indiquait toujours la musique française comme le modèle le plus attrayant de cette perfection du métier.

Ce conseil ne fut sans importantes conséquences pour la musique polonaise. Les compositeurs qui ont formé la seconde „vague“ Woytowicz, Palester, Mycielski, Szałowski, Maciejewski ont presque tous passé par l'école française. Il n'en resulta guère une „francisation“ du style polonais. Ces compositeurs ne sont pas venu à Paris sans préparation; Palester, Szałowski, Maciejewski l'ont reçue à Varsovie de Sikorski qui est actuellement le meilleur pédagogue de composition en Pologne. Ils sont allés à Paris pour perfectionner leur métier, pour avoir un meilleur contact avec les nouveautés musicales, mais ils n'ont pas perdu le fond reçu en Pologne, ce qui leur permit de garder l'indépendance stylistique.

Cependant l'influence française a eu une autre conséquence assez importante. Elle a décidé que la Pologne est restée presque entièrement indifférente envers les influences venant de Vienne et de Prague qui étaient, il n y a pas longtemps, les centres des écoles de Schönberg et de Haba. Sauf Koffler, se servant de la technique de 12 tons, il n'y a pas, en Pologne, d'adeptes de cette technique ni de la musique en quarts de ton.

D'autre part les influences françaises ont donné à la jeune génération l'essor pour se détacher des suggestions de Szymanowski.

En allant à Paris suivant les conseils de leur Maître les jeunes musiciens y trouvèrent actuellement un climat bien différent de celui qu'ils attendaient „à travers Szymanowski". Ils en ont rapporté d'autres idéals et ils commencèrent à les réaliser dans leur propre pays. C'est ainsi qu'on abandonna l'instrumentation surchargée pour la facture orchestrale légère et transparente, on se débarassa des dernières suggestions impressionistes pour atteindre la clarté et la précision de la forme, on commença à attacher plus d'importance à la musique de chambre et aux petits ensembles. De même les formes „classiques" de Suite, des Variations, du Concerto, du Quatuor ou Trio remplacent de plus en plus les „Poèmes symphoniques" à programme ou des oeuvres folkloristiques qui abondaient il y a 10 ans.

Tels furent les principaux facteurs qui ont contribué au développement du style moderne polonais. À côté d'une abondance de jeunes talents nous pouvons constater dans ce développement un mouvement continu, ce qui semble nous préserver du danger de la stagnation. Nous assistons maintenant aux premiers pas des compositeurs les plus jeunes qu'on pourrait considérer comme la troisième „vague". Parmi ceux-ci Lutosławski, Kisielewski, Spisak, Ekier, Panufnik, Malawski, Bacewiczówna se font déjà remarquer. Ils ont passé presque tous par la voie d'enseignement devenue traditionnelle: d'abord Sikorski, ensuite Paris. Mais ils semblent représenter des tendances toutes neuves et ils défient souvent les idéals professés par la „seconde vague".

Cette évolution rapide ne permet pas de donner une analyse définitive du style moderne polonais. Notons seulement quelques traits qui semblent constituer des caractéristiques générales. Il paraît que la période de l'assimilation de nouveaux moyens européens est définitivement close. Le radicalisme de la musique moderne en Pologne n'est pas outré; on y constate surtout une forte méfiance envers tous les principes doctrinaires et cérébraux, une reserve bien prononcée en face d'une adhérence servile à une école quelconque. Il semble qu'on a su surmonter l'antithèse entre le conservatisme et le radicalisme et qu'on a compris que l'essentiel

doit être cherché bien plus profondément au dessous de ces traits superficiels. Il paraît qu'on a su surmonter également l'antithèse entre le romantisme et le classicisme en aboutissant à un lyrisme pur, émotif dans son fond et classique dans sa forme. Mais cette synthèse du romantisme et du classicisme n'est pas une nouvelle invention. C'est un trait essentiellement polonais et il a été „découvert" déjà par Frédéric Chopin.

INTERPRÈTES

ZBIGNIEW DRZEWIECKI

La Pologne jouit sur le terrain musical du monde international d'une renommée qui la classe comme un pays fournissant un grand pourcentage d'interprètes de première classe. Le rôle de ces artistes ne se limitait pas, pendant l'époque antécédante à la récupération de l'indépendance, au seul apport des valeurs individuelles et à la propagande de la musique polonaise. Il comprenait aussi un trait inconnu aux artistes d'autres nationalités, c.a.d. la propagande de la cause de leur propre patrie opprimée. Dans beaucoup de cas un artiste polonais devenait non seulement l'instrument de divulgation de l'art de son pays, mais aussi l'ambassadeur des espérances toujours très vives de la résurrection de la Pologne et un combattant pour la liberté nationale. L'exemple le plus bel et le plus sublime de cette mission a été donné par le Maître Ignace Jean Paderewski, et l'on peut dire que son cas n'a pas été isolé.

Depuis le temps où la Pologne a reconquis son indépendance de larges possibilités se sont ouvertes au monde des interprètes, des possibilités rapprochées de celles qui existent dans les pays qui jouissent de la pleine liberté. Les énormes nécessités de reconstruction des forces économiques du pays ruiné par la guerre, de la réorganisation des bases de la vie de l'Etat

et du peuple, — ont forcément rélégué les causes de l'art et de la musique sur un plan plus arriéré que le plan où elles se trouvent d'habitude dans les pays riches, ayant une tradition continue de travail dans tous les domaines de la vie sociale. Néanmoins les nouvelles possibilités d'une activité libre dans l'intérieur du pays et l'élargissement de la plate-forme sociale ont considérablement influencé et augmenté la tension du travail artistique, et contribué au développement de l'éducation musicale de la jeune génération, de toutes les classes sociales, qui afflue abondamment aux écoles et aux conservatoires, indépendamment des vagues changeantes des crises économiques.

La magie de Chopin n'exerce nulle part une suggestion aussi constante que dans son pays natal. D'ici ce goût spécial pour le piano, que l'on peut sans trop d'exagération considérer comme instrument „national" polonais. Le pourcentage de ceux qui se mettent à étudier cet instrument est toujours de beaucoup le plus élevé dans toutes les écoles de musique, et ce qu'on appelle l'école pianistique polonaise occupe dans l'art reproductif une place dominante aussi bien par la quantité que par la qualité, même malgré le fait que, parmi les jeunes artistes, le nombre des grands talents pianistiques, actuellement, n'est pas très grand et cède à l'épanouissement exubérant de la jeune école des compositeurs, marquée par l'empreinte de l'individualité créatrice de Karol Szymanowski, décédé il y a deux ans. (Les caractéristiques des acquisitions dans ce domaine sont discutées ailleurs).

La dernière année a été marquée par une grande perte pour l'art pianistique polonais. La Pologne a perdu son Maître vénéré, un artiste de renommée, mondiale, Alexandre Michałowski, éducateur de plusieurs générations de pianistes, champion infatigable de la musique chopinienne et de l'interprétation spéciale du style du plus génial des compositeurs polonais auquel il donnait l'empreinte de la virtuosité romantique. Le problème de l'uniformité du style polonais de Chopin n'est pas aussi clair qu'il peut sembler aux musiciens et aux mélomanes étrangers. On se trouve devant des différences d'opinions aussi bien individuelles que générales, passant par toutes les nuances du romantisme monumen-

tal de Paderewski, jusqu'à l'académisme incomparable de Joseph Hofmann, avec des dégressions vers le virtuosisme aiguisé et l'élégance inégalable d'Ignace Friedmann, ou bien vers la conception toute nouvelle qui voit en Chopin une harmonie inaccessible entre les éléments de la forme et du contenu émotionnel qui limite la liberté de l'interprétation basée sur l'individualisme sentimental poussé à l'extrême et qui introduit dans l'art du piano l'élément de la coloristique moderne caractéristique de l'artiste dont l'oeuvre est endomagée par le fait d'être inculquée exclusivement dans le climat de l'époque romantique. L'époque actuelle a raison de voir dans Chopin le point de départ du développement qui aboutit, en musique, à l'épanouissement si fécond des écoles nationales contemporaines.

Cette diversité particulière à la plus jeune génération pianistique et qui frappe surtout dans l'interprétation de la littérature classique et moderne a pourtant, quand il s'agit de Chopin, un trait commun caractéristique qui est la conséquence des liens nationaux, et des influences de la culture polonaise, — le sentiment autentique de l'essence du rythme et du rubato chopinien inaccessible, à ce degrés, aux interprètes appartenant à d'autres cultures artistiques.

Les phalanges nombreuses de pianistes polonais sont dispersées dans le monde entier en développant une activité de concert et d'enseignement plus ou moins grande et notoire; d'autres déploient à l'intérieur du pays une activité artistique interrompue par des tournées à l'étranger.

La capitale du pays, Varsovie, est le siège des plus importantes institutions musicales et d'un nombre considérable d'artistes. Le Conservatoire de Varsovie a le primat de l'éducation de la jeunesse aspirant à l'instruction musicale, mais l'école supérieure de Chopin peut se vanter des résultats précieux et d'une initiative dans l'organisation des concours internationaux chopiniens pour les pianistes et celui de Wieniawski pour les violinistes. Ces concours ont acquis renommée et approbation dans le monde entier.

Il est trop difficile de donner la liste complète des pianistes qui prennent part à la vie musicale de la Pologne en ce moment. Il faudrait citer des centaines de noms, nous nous bornerons donc à n'en mentionner que quelques'uns: de la génération ancienne et moyenne, après la disparition de l'excellent musicien Henri Melcer qui a été directeur plein de mérites du Conservatoire de Varsovie, voici les noms de ceux qui jouissent de l'approbation générale: Zofia Rabcewiczowa, Józef Turczyński, Paul Lewiecki, Zygmunt Lisicki (prof. du Conservatoire de Poznań), deux élèves de Michałowski — Józef Smidowicz et Jerzy Żurawlew *). Le groupe d'élèves de Paderewski est représenté par Henri Sztompka, qui s'est spécialisé comme chopiniste; Stanisław Szpinalski (l'actuel directeur du Conservatoire de Wilno), Alexandre Brachocki (Katowice) et Zygmunt Dygat. Les deux premiers se sont distingués pendant les concours chopiniens. Parmi les autres concurrents qui se sont fait remarquer citons Rose Etkin-Moszkowska, Bolesław Kon, mort tragiquement dans sa 29-ième année, et parmi les plus jeunes, ceux qui promettent le plus sont: Witold Małcużyński (III prix du concours de 1937) et Jean Ekier doué également comme compositeur.

La Pologne est célèbre aussi comme pays de violinistes. Un grand nombre de ceux-ci jouissent d'une renommée bien méritée dans le monde international, un plus grand nombre se trouvent encore dans les orchestres symphoniques des deux hémisphères. Presque exclusivement sur le terrain natal s'est développé le travail d'un sublime artiste, directeur du Conservatoire de Varsovie pendant plusieurs années et éducateur de nombreuses générations de violinistes, — Stanisław Barcewicz. C'est de son école qu'est sorti un des plus sérieux pédagogues du pays le professeur Józef Jarzębski (Conserv. de Vars.) dont le fils Stanislas est un des violonistes les plus promettants de la jeune génération. Le prof. Wacław Kochański (également Varsovie) développe une activité pédagogique de plus en plus intense.

---

*) Il faut ajouter à cette liste le nom de l'auteur de l'article, Zbigniew Drzewiecki qui doit être compté parmi les meilleurs pianistes et péda gogues polonais (note de rédaction).

Zdzisław Jahnke, directeur du Conservatoire à Poznań, est pédagogue et virtuose. Comme virtuoses il faut citer deux violinistes de premier rang: Irène Dubiska et Eugénie Umińska.

Le plus éminent connaisseur de la musique de chambre est l'altiste renommé, prof. du Cons. de Vars. Mieczysław Szaleski dont l'initiative et la collaboration artistique ont permis la création et l'activité des ensembles de musique de chambre comme: le Quatuor Polonais, le Quatuor de la Radio Polonaise; le Quatuor de Varsovie est arrivé aussi à un niveau très élevé.

Parmi les violoncellistes s'est surtout distingué Casimir Wiłkomirski, actuellement directeur du Conservatoire Polonais à Gdańsk, qui travaille en même temps avec succès comme chef d'orchestre. Parmi les jeunes c'est Zofia Adamska et Joseph Mikulski qui se font surtout remarquer.

Les dernières années apportent un intérêt croissant pour les instruments à vent. Le grand mérite revient à l'hautboïste réputé, le prof. Severin Śnieckowski (Varsovie). Parmi les clarnettistes c'est Kurkiewicz qui promet le plus; le prof. Junowicz et Bartnikowski méritent d'être mentionnés comme les meilleurs flûtistes. Quant aux virtuoses d'orgue citons le compositeur connu et populaire Felix Nowowiejski et Bronisław Rutkowski prof. du Conser. de Varsovie, éducateur des jeunes adeptes d'orgue.

En ce qui concerne les chefs d'orchestre les places d'honneur sont résérvées à Emil Młynarski, mort il y a quelques années, qui a été pendant plusieurs années directeur de l'Opéra de Varsovie et un des fondateurs de la Filharmonie de Varsovie, sous la direction duquel a fait ses premiers pas le chef d'orchestre Artur Rodziński, célèbre en Amérique, — et à Georges Fitelberg, le créateur de l'orchestre de la Radio Polonaise, un propagateur fanatique des oeuvres de Karol Szymanowski et de l'art moderne polonais. Adam Dołżycki travaille avec une prédilection spéciale pour l'Opéra, Walerian Bierdiajew, établi depuis longtemps en Pologne, a des immenses mérites comme professeur de la classe des chefs d'orchestre au Conservatoire de Varsovie en guidant l'éducation des jeunes musiciens aspirants à la baguette du chef d'orchestre. Zygmunt Latoszewski développe son activité fructu-

euse sur le terrain de Poznań où l'Opéra, grâce à sa direction, a atteint une place importante parmi les théâtres polonais.

Quant à la jeune génération des chefs d'orchestre Mieczysław Mierzejewski occupe le premier rang. Pourtant un grand nombre de chefs ne lui cèdent guère dans leurs ambitions artistiques. Parmi ceux qui promettent le plus citons Olgierd Straszyński, Kazimierz Hardulak, Tadeusz Wilczak, Tomasz Kiesewetter, Bolesław Lewandowski. Ensuite: Czesław Lewicki, Lucien Guttry et l'unique femme s'adonnant au métier du chef d'orchestre Zofia Godlewska.

Mentionnons encore les chefs et les organisateurs des choeurs: Mgr. Wacław Gieburowski, directeur du choeur de la Cathédrale de Poznań, jouissant d'une renommée mondiale, Władysław Raczkowski, Stanisław Wiechowicz et St. Kazuro.

Cet aperçu des travailleurs sur le champ musical de la Pologne, condensé nécessairement jusqu'aux limites du possible, serait incomplet si l'on ne mentionnait pas les chanteurs. La Pologne fournit toujours un excellent matériel de voix, et un nombre considérable de chanteurs polonais ont mérité une renommée mondiale, bien que les dernières années marquent plutôt une diminution dans ce domaine et que parmi la jeunesse des belles voix soient rares. Des nombreux artistes de ce genre citons d'abord Ewa Turska Bandrowska, la plus célèbre cantatrice polonaise, une incomparable interprète d'estrade, ensuite Stanisława Korwin Szymanowska disparue il y a quelques mois, qui était la soeur du célèbre compositeur. Jean Kiepura, dont la renommée est mondiale, a fait ses premiers pas sur les planches de l'Opéra de Varsovie, ainsi que Georges Czaplicki, une belle voix de bariton, qui depuis deux ans travaille en Amérique. D'une grande renommée jouissent le basse Adam Didur, le soprano Ada Sari, Matilde Polińska-Lewicka, H. Zboińska-Ruszkowska, Wanda Wermińska. On voit rarement apparaître sur la scène les ténors Stanisław Gruszczyński et Ignace Dygas, célèbres autrefois. Janina Hupertowa, Stani Zawadzka (soprano), Emma Szabrańska (contralto), Adam Dobosz, Al. Michałowski et Edward Bender, travaillent avec succès à l'Opéra ou aux concerts.

LES CONDITIONS ET L'ORGANISATION DE LA VIE MUSICALE

BRONISŁAW RUTKOWSKI

On peut constater, même à première vue, que la vie musicale en Pologne n'a jamais été aussi intense qu'elle l'est actuellement. Nous n'avons jamais eu dans le passé autant de concerts, de productions musicales, de compositeurs et d'interprètes; on n'a jamais vu une telle abondance de publications des oeuvres polonaises, des éditions musicales. Il n'y a aucun doute que, dans le domaine de la musique, nous avançons au point de vue quantitative. On peut en dire autant pour la qualité en examinant les oeuvres de grand talent qui apparaissent de temps en temps, et en envisageant les organisations musicales toutes neuves, basées sur d'intéressants et excellents principes artistiques. Néanmoins, on trouve encore dans chaque domaine de la vie musicale en Pologne beaucoup de lacunes et d'inconvénients. Ceci s'explique facilement par le passé historique de la nation polonaise qui a été bien dur, ainsi que par les transformations spécifiques qui ont lieu dans la civilisation du monde entier.

Le mouvement des manifestations musicales en Pologne se transfigure, au moins dans ses principes, en un mouvement social; le but n'est plus uniquement l'estrade des grandes salles de concerts à la mode. Les nécessités negligées jusqu'à présent, c.a.d. la musique dans les écoles secondaires, musique d'église, la musique dite populaire (pour les choeurs et les ensembles instrumentaux d'amateurs), les concerts pour les masses de tous les rangs sociaux, les auditions pour la jeunesse, deviennent de graves problèmes musicaux. Les musiciens de la jeune génération se rendent compte de mieux en mieux que, sans un rehaussement de niveau justement dans ces domaines de la vie musicale, aucun développement normal de notre culture musicale n'est possible. L'importance essentielle de ces nécessités dans la vie musicale de la Pologne devient évidente pour tout le monde. Ce-

pendant la résolution complète de ces problèmes est encore assez éloignée.

Les concerts se concentrent pour la plupart dans les villes suivantes: Varsovie, Poznań, Cracovie, Wilno et Łódź. On y organise des concerts de types différents: récitals, musique symphonique, musique de choeur, de chambre, etc. L'institution qui, pour l'organisation des concerts en Pologne, occupait toujours le premier rang est la Filharmonie de Varsovie. Sur son estrade on a entendu les plus grandes célébrités musicales, son orchestre a exécuté des oeuvres de toutes les époques y compris les oeuvres les plus récentes. La Filharmonie a donc toujours été la première tribune musicale de la Pologne.

Pourtant dans ces dernières années nous sommes témoins d'une décentralisation du mouvement des concerts en Pologne. On observe une remarquable diminution du nombre des concerts dans la capitale et dans les grandes villes, tandis que leur quantité augmente considérablement dans les petites villes de province. Ce phénomène a été occasionné par deux institutions: avant tout par une organisation actuellement très populaire en Pologne l'ORMUZ et par la Direction Musicale de la Radio Polonaise.

Dans l'année 1934 la Société d'Edition de la Musique Polonaise a donné vie à une institution spéciale nommée „Organisation de l'activité musicale" (dont le nom abrégé est ORMUZ). La tâche de cette institution est d'organiser dans les petites villes de provinces où la musique sérieuse bien exécutée n'a pas pénétré jusqu'à présent, — des auditions pour les écoles et des concerts publiques. C'est un genre d'institution qui, à ce qu'il paraît, n'existe pas dans d'autres pays. Les concerts de l'Ormuz acquièrent en Pologne une popularité toujours croissante et sont d'une importance immense pour la diffusion de la culture musicale dans tout le pays.

Au courant des quatre saisons musicales depuis 1934 l'Ormuz a organisé, dans 70 villes de provinces environ, plus de 2300 productions musicales. Le nombre de ces concerts croît chaque année. L'activité de l'ORMUZ est subventionnée par les Fonds de la Culture Nationale (Fundusz Kultury Narodowej Józefa Piłsud-

skiego). Une activité analogue quoique de moindre portée est développée à Cracovie par l'Association des Musiciens Polonais.

Une influence considérable sur la décentralisation des manifestations musicales en Pologne a été exercé par l'initiative très importante de la Direction de la Radio Polonaise. Tous ses grands concerts symphoniques étaient pendant des années transmis uniquement de la salle Filharmonique de Varsovie. A partir de l'automne 1935 ces transmissions ont été reparties de façon que, sans en amoindrir le nombre, une certaine partie est transmise directement des Filharmonies provinciales de Katowice, de Cracovie, de Lwów, Łódź, Toruń, Poznań et Wilno. Des orchestres symphoniques plus ou moins stables (et subventionnées par la Radio) se sont formées dans ces villes en donnant de cette façon une plus grande animation au mouvement des concerts et une certaine stabilité aux manifestations musicales. Après Varsovie c'est Poznań qui se distingue surtout par une indépendance et une conséquence dans le développement de l'activité musicale. On y a entendu des oeuvres exécutées pour la première fois en Pologne, on y a applaudit des chefs d'orchestre et des virtuoses que Varsovie n'a pas connus.

La crise mondiale de l'opéra n'a pas épargné la Pologne. Depuis quelques années l'organisation de l'Opéra de Varsovie a subi différentes vicissitudes; cette institution est actuellement l'objet d'une nouvelle réorganisation. Il faut espérer que le point culminant de la crise a été dépassé et que ce théâtre entre dans une phase nouvelle et meilleure de son existence. A côté de l'Opéra de Varsovie c'est encore celui de Poznań qui travaille le mieux. En plus on organise des représentations d'opéras de temps en temps à Cracovie, Lwów et Katowice.

Parmi les institutions qui organisent des concerts d'une façon stable et continue il faut citer „La Société des Amis de la Musique Ancienne à Varsovie", laquelle pendant les 11 années de son activitée a organisé plus de 200 concerts ainsi que la Section Polonaise de la Société de la Musique Contemporaine qui donne plusieurs concerts au cours de l'année.

La Section d'Assistance aux Jeunes Musiciens créée par l'initiative de la Société Musicale de Varsovie organise également des concerts, en facilitant de cette façon aux jeunes talents l'entrée dans le monde musical. L'utile et considérable activité de cette nouvelle institution peut atteindre dans l'avenir une grande importance.

Il ne faut pas oublier de mentionner ici plusieurs grands festivals consacrés à la musique polonaise, qui ont eu lieu au courant des dernières années. Le festival de Poznań organisé pendant l'Exposition Nationale occupe le premier rang. Varsovie a organisé en 1937 un Festival de l'Art Polonais, où la musique a eu le rôle prédominant. L'année suivante c'est encore Poznań qui a eu sa semaine de musique polonaise. Toutes ces manifestations organisées sur une vaste échelle ont eu un grand succès et ont vivement intéressé tous les cercles de la société polonaise.

Grâce à l'initiative de la Radio Polonaise depuis 1936 on organise au cours du mois de juin de grands concerts à Cracovie dans la cour superbe du château de Wawel. Ces concerts, à cause de leur niveau très élévé et de l'ambiance dans laquelle ils se déroulent, ont eu un immense succès et un large écho, et ceci non seulement en Pologne, mais aussi à l'étranger. L'initiative de la Radio Polonaise s'est démontrée extrêmement heureuse dans ce cas.

Du point de vue musicale la charmante petite ville de Krzemieniec en Wolhynie présente le plus grand intérêt. Depuis 11 ans elle a en juillet et en août sa vie musicale toute particulière. C'est à cette époque qu'a lieu le cours pour les pédagogues et les maîtres de chant des écoles primaires. Des concerts ont lieu deux fois par semaines et l'on peut affirmer que les salles sont pleines et le succès considérable. Au début ils ont été organisés pour les auditeurs qui étaient venus ici de toute la Pologne pour suivre les cours, mais avec le temps et à la suite du développement de ces cours ils se sont transformés en de grands concerts publiques. L'organisation toute spéciale des cours à Krzemieniec n'a d'égale nulle part ailleurs.

Le résumé qu'on a donné ici concerne les points principaux des manifestations musicales en Pologne. Selon nous ceci suffit pour constater qu'à côté des formes anciennes d'organisation du mouvement des concerts naissent des formes nouvelles adaptées aux nécessités actuelles du développement de la vie intellectuelle, et que, malgré différentes difficultés et inconvénients, — la vie musicale en Pologne se développe, se transforme et avance toujours.

L' ENSEIGNEMENT MUSICAL EN POLOGNE

STEFAN LIDZKI - ŚLEDZIŃSKI

L'enseignement musical forme une des branches les plus développées de l'instruction artistique en Pologne. Il n'y a pas longtemps cet enseignement présentait une grande diversité de types, car les autorités scolaires, pendant plusieurs années, à dessein, n'ont pas fixé les normes de l'organisation, pour pouvoir mieux juger de leur développement. Ce n'est qu'en 1937 que le Ministère de l'Education et de l'Instruction Publique, en se basant sur des résultats obtenus après une longue période d'investigations et de délibérations avec les plus éminents pédagogues, a donné des dispositions qui déterminèrent les trois types fondamentaux des écoles: Conservatoire, Institut et École musicale.

Le Conservatoire est le type d'une école supérieure comprenant tous les domaines de l'enseignement musical: créatif, interprétatif et pédagogique. Les spécialités particulières sont groupées dans des facultés autonomes: théorie et composition, piano, instruments à cordes et à vent, le chant, la musique d'église, l'instruction des instituteurs des écoles d'éducation générale. Les études au Conservatoire comprennent à côté de l'objet principal choisi par l'adepte les connaissances de théorie musicale ainsi que du travail dans les ensembles de musique de chambre,

d'orchestre et de choeur. La direction du conservatoire étant, comme on le voit, une question qui présente beaucoup de difficultés au point de vue d'organisation et de finances, il se trouve que presque toujours ce sont des écoles d'Etat, ou bien subventionnées par l'Etat ou les institutions communales. En ce moment il existe en Pologne 3 Conservatoires d'Etat et 11 conservatoires privés.

L'école de musique la plus ancienne de Pologne est le Conservatoire de Varsovie. La première tentative de fonder cette école date de 1808; — elle a été définitivement organisée en 1821, c'est donc une des plus anciennes écoles de musique en Europe. Déjà dans les premières années de son existence, après qu'il a été fondé par Joseph Elsner, le Conservatoire de Varsovie a eu l'honneur de compter parmi ses élèves Frédéric Chopin, le plus grand génie musical de la Pologne.

Après la guerre polono-russe de 1831 on a suspendu l'enseignement au Conservatoire dont tous les élèves sont entrés comme volontaires dans l'armée. Le résultat néfaste de la guerre a fait durer cette interruption trente ans, après quoi Apolinaire Kątski a réussi à obtenir des autorités russes la permission de fonder un Institut Musical (le nom de „conservatoire" n'était pas permis, ce qui n'a pas empêché qu'il fût généralement employé). Cette concession a été chargée d'une suite de restrictions et de clauses, entre autres on a exigé qu'un capital de 40.000 roubles soit rassemblé dans un délai de 6 mois. Malgré les temps orageux et incertains, (cette période précédait à peine celle de l'insurrection de 1863) Kątski a réussi à faire de la cause de l'Institut une cause nationale, dont il résulta que la somme dont une grande part était représentée par les contributions modestes des gens appartenant à toutes les classes sociales, — fut rassemblée dans le temps prévu. Depuis cette époque le Conservatoire de Varsovie fonctionne sans interruption. Depuis la récupération de l'indépendance, il est devenu une institution d'Etat, à la suite du decret du Chef d'Etat, Joseph Piłsudski.

Les Instituts de musique sont des écoles secondaires, qui instruisent exclusivement des interprètes, des musiciens d'orchestre,

des organistes de paroisse etc. Le diplôme de l'Institut autorise l'élève à être admis au cours correspondant du Conservatoire. 9 instituts fonctionnent en ce moment en Pologne.

Les Ecoles Musicales n'ont pas d'organisation définie; celle-ci dépend des possibilités pédagogiques et des nécessités du milieu où ces écoles fonctionnent. En principe, elles ne sont pas destinées à l'instruction musicale professionnelle, elles peuvent cependant, jusqu'à un certain point, préparer les élèves à cette carrière.

Dans l'ensemble donc 11170 élèves étudient en Pologne chez 1180 instituteurs dans 136 Ecoles Musicales (dont 14 Conservatoires, 9 Instituts, 113 Ecoles); la plus nombreuse des classes et celle du piano (4579 élèves), et du violon (1460 élèves). Un des problèmes les plus importants de l'organisation de l'enseignement est la question du réseau des Ecoles: celles qui s'organisent spontanément s'amassent pour la plupart dans les grands centres, se créant mutuellement une concurrence et rendant difficile la possibilité d'obtenir un niveau élévé qui dépend en grande partie de la fréquentation nombreuse de ces écoles par les élèves. Le Ministère de l'Education et de l'Instruction Publique tâche de réagir contre ces amassements en organisant et en donnant un appui spécial aux écoles musicales qui naissent dans les endroits complètement privés de ce genre d'institutions, et en délégant même des instituteurs de l'Etat pour diriger ces écoles. C'est une question d'autant plus grave, qu'en province l'école musicale constitue souvent le centre unique, donc très important de la culture musicale; elle ne se borne pas à l'instruction de ses élèves, mais par l'intermédiaire de ses pédagogues et des élèves plus avancés, elle prend également une part considérable à l'organisation des manifestations musicales et des concerts, à la direction des choeurs et des orchestres d'amateurs, des auditions musicales pour la jeunesse scolaire, etc. Par ce fait, la majorité des écoles fondées aux confins de la République faisant oeuvre de pionniers, se trouvent organiquement liées avec les Sociétés Musicales et en font une part intégrale.

Les résultats de l'activité de ces écoles sont aujourd'hui bien visibles. Les Conservatoires de Katowice, de Wil-

no, de Toruń, de Lwów, de Bydgoszcz ont créé autour d'eux une atmosphère d'activité musicale et ont concentré d'une façon naturelle tout le travail musical répondant aux besoins de la société régionale, tendant toujours à approfondir et à affermir l'intérêt pour tout ce qui concerne la musique. Ce sont justement les instituts et les écoles musicales de Grodno, de Brześć sur Bug, de Łuck, de Brodnica, de Cieszyn, de Święciany et de beaucoup d'autres villes de province, impossibles à énumérer, qui font ce travail de pionniers, dans des conditions parfois les moins favorables.

Vingt ans d'existence des écoles musicales dans la Pologne indépendante sont une période encore trop courte surtout pour l'enseignement musical, pour qu'on puisse mettre à jour les capacités individuelles qui exigent un „climat" spécial pour éclore. Néanmoins les écoles musicales ont déjà passé leur examen non seulement en instruisant, dans une période de temps aussi brève, des compositeurs et des virtuoses éminents ainsi que des organisateurs de la vie sociale sur le terrain musical, mais aussi et avant tout en fournissant des musiciens bien préparés, doués et spécialisés de types différents, en créant la possibilité d'organisation des orchestres symphoniques dans les centres provinciaux, en fournissant des personnes capables de guider le mouvement de la vie musicale, et enfin — last not least — en créant dans les coins perdus du pays une atmosphère de culture musicale, en développant la sensibilité du public pour l'art et en relevant d'une façon considérable le niveau musical de la Pologne.


TW
MP